ganz1912

OBRAS DE

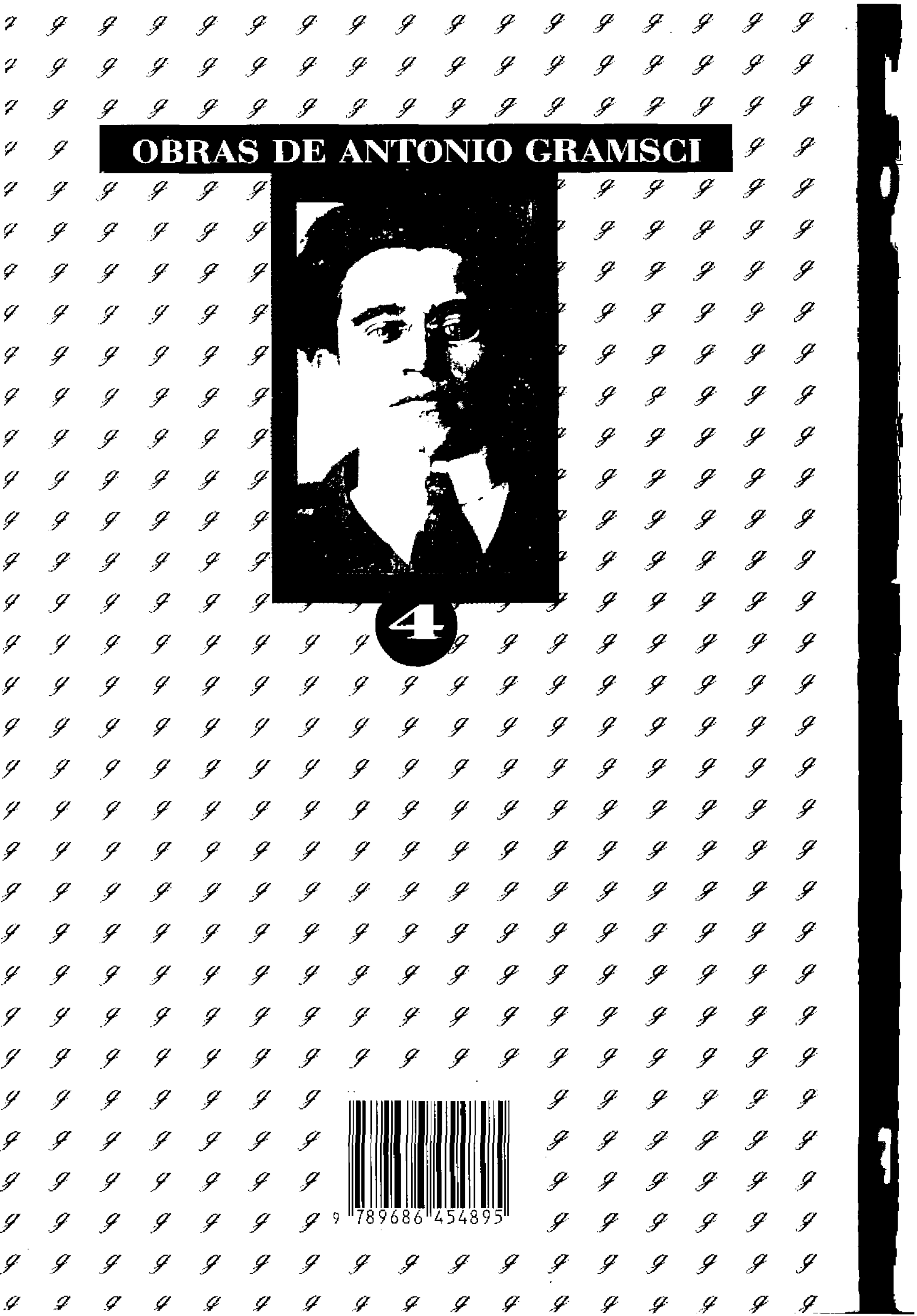
ANTONIO GRAMSCI

CUADERNOS DE LA CÁRCEL:

LITERATURA Y VIDA NACIONAL

4

JP

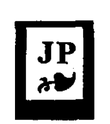

OBRAS DE ANTONIO GRAMSCI
4
9 789686 454895

LITERATURA y VIDA NACIONAL

ganz1912

ANTONIO GRAMSCI

LITERATURA y VIDA NACIONAL



JUAN PABLOS EDITOR
MÉXICO, D.F. 1998

ganz1912

LITERATURA Y VIDA NACIONAL
de Antonio Gramsci

En italiano: Letteratura e vita nazionale

Primera edición, 1976
Segunda edición, 1986
Tercera edición, 1998

© Juan Pablos Editor, S.A.
Mexicali 39, 06100, México, D.F.

ISBN: 968-6454-89-6

Reservados los derechos
Impreso y hecho en México

https://www.facebook.com/groups/417603588391937/

P R E F A C I O

Presentamos al lector, ordenadas por tema, más de ciento cincuenta notas sobre literatura y crítica de la cultura que Gramsci ha dejado dispersas en una veintena de sus "Cuadernos de la Cárcel". El hilo conductor de estas notas lo constituye la cuestión del carácter no nacional-popular de la literatura italiana, las relaciones entre cultura, arte y vida nacional; cuestiones estas que han sido estrechamente vinculadas con otros problemas de la historia y la política italiana en muchos de los escritos publicados, del autor, en otros volúmenes. Para Gramsci es indiscutible la unidad orgánica de los problemas fundamentales de la literatura y de la lengua nacional con los problemas de la formación y del desarrollo de la nación italiana, por eso en sus escritos señala la falla de las clases intelectuales y dirigentes al no haber tomado conciencia de esa unidad, y "quizás sea verdad que no se ha tenido el coraje de plantear en forma exhaustiva la cuestión, porque de una tal formulación rigurosamente crítica y consecuente se temían derivasen inmediatamente peligros vitales para la vida nacional unitaria". "Por otro lado —agrega Gramsci— ninguno de tales problemas puede ser resuelto aisladamente, (en cuanto son presentes y vitales)... Por lo tanto, una consideración crítica y desapasionada de todas estas cuestiones... (unidad de la lengua, relación entre arte y vida, cuestión de la novela y de la novela popular, cuestión de una reforma intelectual y moral, es decir, de una revolución popular que cumpla la misma función que la Reforma protestante en los países germánicos y que la Revolución francesa, cuestión de la "popularidad" del Risorgimento... *) puede dar la pista más útil para reconstruir los caracteres fundamentales de la vida cultural italiana"*[1]*. Este volu-*

[1] Cfr. pág. 76 del presente volumen.

men directa y orgánicamente esta vinculado con los dedicados a los intelectuales, al Risorgimento y a Maquiavelo, y viene a completarlos presentando bajo nuevos aspectos, muchos de los problemas fundamentales en ellos tratados. Este volumen también estrechamente ligado al dedicado a Croce, ya que aquí también prosigue la crítica ininterrumpida de las concepciones crocianas que evidencia en alto grado la importancia que Gramsci, en función marxista, atribuye a la función de la cultura en la vida política y en la historia de un pueblo.

A diferencia de los otros volúmenes este no contiene solamente escritos de los "Cuadernos de la Cárcel". En la segunda parte se han reunido las crónicas y escritos teatrales[2] *que Gramsci escribió en los años 1919-20 para la edición del "Avanti!" de Turín. Esas crónicas ofrecen un cuadro casi completo, vivo e interesante de la vida teatral turinesa, durante ese período y constituyen un testimonio de la simplicidad de lenguaje con la que, a pesar del ritmo apresurado e impuesto por el trabajo de un diario, Gramsci lograba presentar arduos problemas culturales a los lectores obreros del diario socialista, sin disminuir para nada el vigor y la agudeza de su juicio crítico. Y si bien en esa época —y particularmente en esos primeros años —Gramsci, fuese como él mismo dice "más bien de tendencia crociana"*[3]*, en la lectura de estas notas resulta evidente que también entonces, e incluso en sus juicios literarios, ya estaba en pleno desarrollo la nueva concepción que quince o veinte años después se expresaría vigorosa y coherente en las notas literarias y culturales de los "Cuadernos de la Cárcel".*

[2] Para la edición en español de esta obra de Antonio Gramsci, *Editorial Lautaro* ha realizado una selección de estas Crónicas Teatrales, con el criterio, al suprimir, de que ellas estaban dirigidas al público italiano de la época y que algunas, en la actualidad, han perdido interés para el lector de América y España.

[3] Cfr. "El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce", Ed. Lautaro, pág. 197, 1958.

PROLOGO A LA EDICION ARGENTINA

Entre todas las "notas" de Gramsci, pocas como éstas alcanzan mayor utilidad para el lector argentino. Hay una gran analogía entre los problemas suscitados por el desarrollo cultural italiano, tal como el ilustre pensador político los encaró en sus "cuadernos de la cárcel", y los motivos de nuestro propio desencuentro cultural, tales como se ofrecen a la consideración y el examen contemporáneos. No hay igualdad, no hay siquiera presentación simétrica de las cuestiones; pero su similitud es indudable, comenzando por el divorcio entre los intelectuales y el pueblo-nación que constituye uno de los datos típicos en el proceso social argentino.

El centro de las meditaciones de Gramsci recae en la formación de una literatura nacional. Es, si se quiere, un caso particular en el fenómemo más general de una nueva cultura, enfocado tan sagazmente en Los intelectuales y la organización de la cultura [1]. *Allí se trataba principalmente de esclarecer los vínculos entre la estructura material y las superestructuras ideológicas de la sociedad, de determinar la función dependiente de los intelectuales con respecto a las clases en conflicto y de indagar los mecanismos mediante los cuales la cultura puede organizarse democráticamente desde el doble punto de vista (que en realidad es uno solo) nacional y popular. Por elló asumen tanto relieve en esas páginas los temas relacionados con la renovación pedagógica y la reforma escolar.*

En Literatura y vida nacional *la investigación se circunscribe a un territorio más limitado pero altamente sensible. La literatura de un pueblo es siempre el reflejo de su vida más profunda. Gramsci parte de ese criterio no para forjarse una realidad apriorística a la*

[1] Traducción de Raúl Sciarreta. Ed. Lautaro, Buenos Aires, 1960.

cual debieran adecuarse obligadamente los hechos, si no para descubrir una vez más, a su través, las señales de un deplorable retardo nacional. La batalla cultural, que la enmienda de tales deterioros presenta como impostergable, no está separada de la batalla social y política que Gramsci condujo, como jefe de la clase obrera italiana, al frente del partido comunista. Ambas constituyen un complejo único, pues difícilmente sería concebible una cultura avanzada dentro de una sociedad atrasada (si se entiende a la cultura, ciertamente, como patrimonio total del pueblo-nación y no se la confunde con las manifestaciones de vanguardia que, en el seno de las sociedades contradictorias, representan el anticipo de una nueva civilización encarnada en las clases revolucionarias).

Pero, a partir de esta comprobación inicial, Gramsci se interna en sutilísimos análisis de los procesos literarios, resistiéndose a las simplificaciones que suelen adulterar la honda potencia creadora del marxismo y lo encierran en un positivismo de tiro corto. Es decir, la gran verdad del artista dependiendo del contorno social a pesar de sus ilusiones de independencia, no la reduce Gramsci a un vínculo mecánico entre la estructura económico-política y la superestructura poética. El fenómeno es mucho más complejo, más agudo: ya lo anticipó Marx cuando, en la Introducción a la Crítica de la Economía Política, *nos mostró, refiriéndose al arte griego, que la dificultad no consiste en comprender sus relaciones con determinadas formas del desarrollo social, sino en comprender por qué ese arte, ya extinguidas sus circunstancias sociales, sigue procurándonos placer artístico y, en cierta medida, puede ser considerado como arquetípico.*

La dificultad de una nueva estética estriba principalmente en esa imprescindible superación de todo nexo mecánico en los condicionamientos sociales de la obra de arte. Creo que Della Volpe indica una posible dirección para fructuosas búsquedas al subrayar que dichos condicionamientos deben integrarse en la propia obra de arte como una incorporación gnoseológica del núcleo racional o intelectual que constituye el rasgo distintivo de cada época[2]*. El problema resulta, sin embargo, semirresuelto: más audazmente formulado que aclarado. Ni siquiera creo que quede definitivamente resuelto por las admirables radiografías con que Gramsci favorece la posibilidad de una flamante versión dantesca. En el orden estricto de los estudios sobre la* Commedia *del Alighieri, Gramsci ha superado las*

[2] Galvano Della Volpe, "Il problema estetico dopo Gramsci", en *Il Contemporaneo,* núm. 1-2, Roma, abril-mayo de 1958, págs. 9 y ss.

limitaciones románticas, trasladando el centro de su enfoque al núcleo intelectual-temporal del poema, lo que si por un lado equivale a definir su historicidad, por el otro ayuda a indagar los elementos ético-emotivos de su universalidad intemporal. Pero aun siendo tan considerable este aporte gramsciano en el terreno de la erudición dantesca, su importancia es, a mi juicio, más general, más complexiva. Quiero decir que, metodológicamente hablando, Gramsci propone elementos computables no sólo para una estética marxista, sino también para una crítica marxista.

Este método, resumido en la unidad teórico-práctica, implica una confluencia de la interioridad y la exterioridad en el juicio de la obra de arte. Es una interiorización-exteriorización donde el primer momento asume una jerarquía inédita en la historia de la crítica marxista. Es decir, la obra de arte y la teoría que la sustenta no podrían juzgarse prescindiendo de su exteriorización o, lo que es lo mismo, de los condicionamientos histórico-sociales en cuya virtud existen, puesto que ninguna actividad humana puede ser pensada fuera de la sociedad[3]*. Pero el artista, considerado como individuo, no es un simple reflejo pasivo del contorno social. Tampoco alcanza a ser siempre un reflejo verídico, a menos que la veracidad sea descubierta a través de sucesivas mediaciones. Porque los fenómenos corrosivos de la falsa conciencia suelen manifestarse en el territorio artístico por representaciones frecuentemente idealistas de la realidad, no obstante lo cual logran convertirse en testimonios fehacientes de la desolación y el desencuentro de las capas medias en la sociedad capitalista. Es justamente este enfoque el que Gramsci aplica en sus estudios sobre Pirandello. Pienso —un ejemplo entre los muchos a elegir— que no podrían entenderse de otra manera los estallidos artísticos de la primera posguerra y tantas manifestaciones de la llamada "decadencia" burguesa.*

Tales circunstancias sólo pueden descubrirse en el momento de la "interioridad", como Gramsci nos lo muestra reiteradamente en sus notas. La "exterioridad" debe proporcionarnos el conjunto de los datos históricos y la medida precisa de los condicionamientos que vinculan el fenómeno literario con el proceso cultural y la sociedad toda. Pero el análisis estético quedaría reducido a un mero cómputo

[3] Véase el desarrollo de esta tesis en la pág. 83: "Si no se puede pensar al individuo fuera de la sociedad y, por consiguiente, si no se puede pensar ningún individuo que no esté históricamente determinado, es evidente que todo individuo, también el artista, y toda actividad suya, no puede ser pensada fuera de la sociedad, de una sociedad determinada."

de sociología si prescindiera del momento de la "interioridad", es decir, del examen concreto del producto artístico y de los elementos intelectuales puestos en juego por el autor. Gramsci dice muy sagazmente: "Dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico-social, siendo uno artista y el otro un simple pintor de brocha gorda. Agotar la cuestión limitándose a describir lo que representan o expresan socialmente ambos escritores, es decir, resumiendo, más o menos bien, las características de un determinado momento histórico-social, significa no rozar siquiera el problema artístico. Todo esto puede ser útil y necesario, y los es efectivamente, pero en otro campo: en el de la crítica política, de la crítica de las costumbres, en la lucha por destruir o superar ciertas corrientes de sentimientos y creencias, ciertas actitudes hacia la vida y el mundo. No es crítica e historia del arte, y no puede ser presentada como tal, so pena de confusionismo, retroceso o estancamiento de los conceptos científicos, es decir, no lograr la obtención de los fines inherentes a lucha cultural." [4]

Ese momento de la interioridad, que los fundadores del marxismo supieron emplear genialmente en sus obras, no es solamente indispensable para la crítica literaria o artística. La batalla cultural a que alude Gramsci no podría alcanzar sus objecivos sin meterse en la intimidad de las cosas, y el principal mérito del marxismo consiste precisamente en juzgar las ideologías, los sistemas y los productos culturales desde adentro, en su complejidad desconcertante, a veces enigmática, pero no por ello menos provechosa. Sin ese desarme implacable de las ideologías desde su interior mismo, para desmontar sus mistificaciones y sus representaciones a-verídicas (Marx lo hizo en El capital con relación a los economistas, Lenin en Materialismo y empiriocriticismo frente a corrientes filosóficas de su tiempo), la crítica marxista correría el riesgo de transformarse en una pura sociología determinista y, visto el caso particular de la crítica artístico-literaria, de equivocar sus fines o de desnaturalizarlos en una unilateralidad simplemente externa. Las notas recogidas en Literatura y vida nacional adquieren por ello capital importancia para el pensamiento marxista contemporáneo, pues contribuyen a delinear los elementos de una crítica literaria planteando claramente su problemática y esbozando algunas soluciones metodológicas. Es un camino que se abre, pero conduce a vastas perspectivas.

[4] Véase pag. 22.

¿En qué sentido, sin embargo, pueden estas notas interesar particularmente al lector argentino? Para el lector sin especializaciones precisas ni preocupación erudita por los pormenores de la cultura italiana, estas notas asumen de improviso un sabor argentino, una virtualidad argentina que estremece. Por de pronto, tenemos enunciada aquí, muy firmemente, la importancia decisiva de la batalla cultural en un país que necesita consolidarse nacionalmente, que está obligado a constituir su unidad nacional por el instrumento de la cultura. Las distinciones que Gramsci establece entre "nueva cultura" y "nuevo arte" se impregnan, en esta dirección, de un aire claramente definitorio. Un "nuevo arte" sólo supone un criterio de modernidad, habitualmente complacido en la formación de algunos artistas individuales; una "nueva cultura", en cambio, exige una política cultural, es decir, una transformación de los elementos de ideología colectiva de la sociedad. Y si en el caso italiano la lucha en favor de la nueva cultura reclamaba, como punto de partida, un proceso simultáneo de desprovincialización y de nacionalización, ¿qué no debiéramos decir en el caso argentino, con una literatura que ha vivido casi siempre en éxtasis provinciano, atenta al menor palpitar de la prestigiosa metrópoli lejana? Lo que Gramsci nos enseña, sin embargo, es a no encarar la batalla por la nueva cultura como un problema ético de meras reconvenciones al pasado, sino como un problema eminentemente político, unido a la batalla general por la transformación de la sociedad. Pero lo que igualmente nos enseña es que la cultura no constituye un añadido a la política, un elemento coadyuvante de la transformación política, sino que ella misma es política en el valor más alto de la palabra, en cuanto expresa el sentido de la unidad moral de un país para el logro de sus finalidades nacionales y populares. Las notas de Gramsci muestran exhaustivamente el alcance y las posibilidades, pero también la necesidad objetiva, de esa exigencia de renovación cultural y artística estrechamente vinculada con las exigencias de unidad nacional y de renovación económico-social.[5]

Su paralelismo con el caso argentino resulta evidente, pues el incumplimiento de las premisas socioeconómicas de la revolución democrática ha producido entre nosotros la interrupción de una línea de cultura cuya originalidad nacional resultaba notoria en nuestra América. El provincianismo de una cultura de supuestas universa-

[5] Carlo Salinari, "Letteratura e vita nazionale nel pensiero di Antonio Gramsci", en *Rinascita,* núm. 2, Roma, febrero de 1951, pág. 86.

lidades y la fractura entre los intelectuales y el pueblo-nación surgieron como notas típicas en el proceso de nuestra desnacionalización cultural, acentuado por los sutiles aparatos de travestimiento ideológico erigidos por el imperialismo. He tratado de examinar en otro lugar, y con la extensión requerida, las causas materiales, los antecedentes históricos y la naturaleza contradictoria de ese fenómeno deformativo;[6] sería impertinente reseñarlo aquí. Pero el lector capaz de desafiar el vértigo de las entrelíneas y las analogías podrá encontrar en las notas de Gramsci corroboraciones muy sagaces sobre el retardo argentino. Inútil será que busque respuestas minuciosas, recetas. Gramsci le da mucho más que eso: le entrega un método de validez general, enriquecido por una contribución creadora en el campo de la metodología política de la cultura. A partir de aquí podemos transitar con mayor seguridad por los caminos, no siempre despejados, que llevan a la reconstitución de una literatura nacional de acentos populares. Pero esa literatura debe arrancar de lo que el país es y no de lo que idealmente quisiéramos que fuese, de sus tradiciones populares, de sus sentimientos, aun de sus atrasos, y no simplemente de aquellos "prestigiosos modelos" que alguna vez zahirió Sarmiento y que suelen caernos como ropa prestada.

Unas pocas palabras sobre el lenguaje de Gramsci. Se lo suele tachar de difícil, palabra tras la cual se escuda con frecuencia la pereza mental y la rutina. La dificultad de estos textos de Gramsci proviene de dos circunstancias concurrentes: son textos escritos en la cárcel, obligados en algunos puntos a adoptar formas elípticas para eludir a los censores fascistas, y son además textos escritos exclusivamente para uso personal del autor, notas de lecturas, observaciones que se reiteran en diferentes trechos y hasta ayudas de memoria para un trabajo de elaboración posterior a que el propio Gramsci se disponía. No eran textos escritos con intención de publicidad, y si ello explica a ratos su llaneza, por momentos también nos obliga a manejarnos con cuidado por entre su abigarrada composición. Por lo demás —como lo hacen notar Salinari y Spinella[7]— "Gramsci no era y no quería ser un escritor fácil a cualquier precio. Opinaba, y no ciertamente sin razón, que al dirigirse a un proletariado consciente y evolucionado, había que saber pedirle también un esfuerzo. «Para no ser fáciles —respondía a Camillo Prampolini, que

[6] Héctor P. Agosti, *Nación y cultura*, ed. Procyon, Buenos Aires, 1959.

[7] Carlo Salinari y Mario Spinella, Prefacio a la *Antologia popolare degli scritti e delle lettere di Antonio Gramsci*, Editori Riuniti, Roma, 1957, págs. 7-8.

criticara un artículo suyo por considerarlo oscuro— hubiésemos debido desnaturalizar, empobrecer un debate que versaba sobre conceptos de máxima importancia. sobre la sustancia más íntima y preciosa de nuestro espíritu. Hacer eso no es ser fáciles: significa defraudar, lo mismo que el vinero que vendiese agua teñida haciéndola pasar por un Barolo o un Lambrusco. Un concepto difícil en sí no puede tornarse fácil en la expresión sin que se convierta en una torpeza».'' También esta reflexión merece retenerse.

HÉCTOR P. AGOSTI

29 de mayo de 1961.

PARTE PRIMERA

De "CUADERNOS DE LA CARCEL"

I

PROBLEMAS DE CRITICA LITERARIA

ARTE Y CULTURA

La vuelta a De Sanctis. ¿Qué significa la consigna de Giovanni Gentile "Volvamos a De Sanctis"?[1] Y a su vez: ¿Qué significado puede y debe llegar a tener? ¿Significa "volver" mecánicamente a los conceptos que desarrollaba De Sanctis en torno al arte y la literatura, o significa asumir con respecto al arte y a la vida una actitud similar a la asumida por De Sanctis en su tiempo? Si concebimos esta actitud como "ejemplar", hay que establecer: 1) en qué ha consistido tal ejemplaridad; 2) qué actitud es la que corresponde hoy, es decir, qué intereses intelectuales y morales corresponden a aquéllos que predominaron en la actividad de De Sanctis y le imprimieron una dirección determinada.

No se puede decir que la biografía de De Sanctis, aun siendo en lo esencial coherente, haya sido "rectilínea", como comúnmente se cree. En la última etapa de su vida y de su actividad, De Sanctis dirigió su atención a la novela de forma "naturalista" o "verista" que fue, en Europa Occidental, la expresión "intelectualista" del movimiento más general de "ir al pueblo"; del populismo de algunos grupos intelectuales en el último período del siglo pasado, luego del ocaso de la democracia cuarentiochesca y el advenimiento de grandes masas obreras debido al desarrollo de la gran industria urbana. Es necesario recordar de nuestro autor su ensayo *La Scienza e la vita,* su paso a la izquierda parlamentaria, el temor a las tentativas ultra conservadoras veladas por formas pomposas, etc.

De Sanctis expresaba: "Falta la fibra porque falta la fe. Y falta la fe porque falta la cultura." Pero ¿qué significa "cultura"

[1] Cfr. entre otros el primer número del semanario "Il Quadrivio".

en este caso? Indudablemente significa una "concepción de la vida y del hombre" coherente, unitaria y difundida nacionalmente, una "religión laica", una filosofía que se ha transformado en "cultura", es decir, que ha generado una ética, un modo de vivir, una conducta cívica e individual. Esto exigía ante todo, la unificación de la "clase culta" y en tal sentido trabajó De Sanctis con la fundación del Círculo filológico, que tendría que haber determinado "la unión de todos los hombres cultos e inteligentes" de Nápoles, pero exigía especialmente una nueva actitud hacia las clases populares, un nuevo concepto de lo que es "nacional", más amplio, menos exclusivista, menos "policial" por así decir, diferente del que tenía la derecha histórica. Es este aspecto de la actividad de De Sanctis el que que es necesario aclarar, este elemento de su actividad que, por otra parte, no era nuevo pues representaba el desarrollo de gérmenes ya existentes en toda su carrera de literato y de político.

Arte y lucha por una nueva civilización. La relación artística muestra, especialmente en la filosofía de la praxis, la fatua ingenuidad de los papagallos que creen poseer, en unas pocas fórmulas estereotipadas, la llave para abrir todas las puertas (llaves conocidas con el nombre de "ganzúas").

Dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico-social, siendo uno artista y el otro un simple pintor de brocha gorda. Agotar la cuestión limitándose a describir lo que representan o expresan socialmente ambos escritores, es decir, resumiendo mas o menos bien las características de un determinado momento histórico-social, significa no rozar siquiera el problema artístico. Todo esto puede ser útil y necesario, y lo es efectivamente, pero en otro campo: en el de la crítica política, de la crítica de las costumbres, en la lucha por destruir y superar ciertas corrientes de sentimientos y creencias, ciertas actitudes hacia la vida y el mundo. No es crítica e historia del arte y no puede ser presentada como tal, so pena de confusionismo, retroceso o estancamiento de los conceptos científicos, es decir, no lograr la obtención de los fines inherentes a la lucha cultural.

Un determinado momento histórico-social no es nunca homogéneo, por el contrario es muy rico en contradicciones. Adquiere "personalidad", es un "momento" del desarrollo por el hecho de que una determinada actividad fundamental predomina sobre las otras, representa una "punta" histórica. Pero esto presupone una

jerarquía, un contraste, una lucha. Debería representar el momento quien expresa esta actividad predominante, esta "punta" histórica; pero ¿cómo juzgar a los que representan las demás actividades, a los otros elementos? ¿Acaso no son, también ellos, "representativos"? ¿Y no es también representativo del "momento" quien expresa los elementos "reaccionarios" y anacrónicos? ¿O bien habrá que considerar representativos a los que expresen todas las fuerzas y los elementos en contraste y en lucha, es decir a los que representen las contradicciones del complejo histórico-social?

Puede pensarse también que una crítica de la civilización literaria, una lucha para crear una nueva cultura artística en el sentido que de la nueva cultura nacerá un nuevo arte, esto parece un sofisma. Sin embargo, sólo partiendo de esos presupuestos se puede entender mejor la relación De Sanctis-Croce y las polémicas sobre forma y contenido. De Sanctis maneja una crítica militante, no "fríamente" estética. Es la crítica de un período de luchas culturales, de contradicciones entre concepciones antagónicas de la vida. El análisis del contenido, la crítica de la "estructura" de las obras, es decir, de la coherencia lógica e histórico-actual del complejo, de sentimientos representados artísticamente, están ligados a esa lucha cultural, y creo que en esto consiste la profunda humanidad y el humanismo de De Sanctis, que tan simpático lo vuelve aún hoy. Agrada sentir en él un fervor apasionado de hombre de partido, con sólidos convencimientos morales y políticos, que no oculta ni trata de ninguna manera de ocultar. Croce logra distinguir estos diversos aspectos del crítico, que en De Sanctis estaban orgánicamente unidos y fusionados. En Croce viven los mismos motivos culturales que en De Sanctis, pero sólo en el período de su evolución y triunfo. Continúa la lucha, pero ya por un refinamiento de la cultura (de cierta cultura) y no por su derecho a vivir. La pasión y el fervor romántico se han identificado en la serenidad superior y la indulgencia plena de bonhomía. Pero en Croce esta posición no es permanente. Aparece una etapa en la que la serenidad y la indulgencia se resquebrajan y afloran la cólera y la acritud a duras penas reprimidas: etapa defensiva, no agresiva y ferviente, y por lo tanto no comparable con la de De Sanctis.

En suma, el tipo de crítica literaria propia de la filosofía de la praxis está dada por De Sanctis y no por Croce ni por ningún otro (mucho menos por Carducci). Ella debe fusionar con apasionado fervor, aunque sea bajo la forma del sarcasmo, la lucha por una nueva cultura, es decir por un nuevo humanismo, la crí-

tica de las costumbres, sentimientos y concepciones del mundo, con la crítica estética o puramente artística.

Recientemente, a la etapa De Sanctis ha correspondido, en un plano subalterno, la etapa de la "Voce". * De Sanctis luchó por la creación *ex novo* en Italia de una alta cultura nacional, en oposición a las antiguallas tradicionales, la retórica y el jesuitismo (Guerrazzi y el padre Bresciani). La "Voce" sólo luchó por la divulgación, en un estrato intermedio, de esa misma cultura, contra el provincialismo, etc., fue un aspecto del crocismo militante, porque quiso democratizar aquello que era necesariamente "aristocrático" en De Sanctis y que había continuado siendo "aristocrático" en Croce. De Sanctis debía formar un estado mayor cultural, la "Voce" deseaba extender a los oficiales subalternos el mismo tono de civilización y por ello cumplió una función, trabajó en lo sustancial y suscitó corrientes artísticas, en el sentido que ayudó a muchos a encontrarse a sí mismo, suscitó una necesidad mayor de interioridad y de expresión sincera de ella, aún cuando no haya habido en el movimiento ningún artista.

Rafael Ramat escribe en "Italia Letteraria" del 4 de febrero de 1934: "Se ha dicho que para la historia de la cultura es más útil a veces el estudio de un escritor menor que el de uno grande; y en parte, esto es verdad. Porque si en éste [*el grande*] gana completamente el individuo que concluye por no ser de tiempo alguno, y podría darse el caso, como se ha dado, de atribuir al siglo cualidades propias del hombre; en aquél, [el menor], siendo un espíritu atento y autocrítico, es posible descubrir los momentos de la dialéctica de la cultura particular de que se trata, con mayor claridad, en cuanto no tienden a unificarse como en el gran escritor."

El problema aquí planteado encuentra una demostración por el absurdo en el artículo de Alfredo Gargiulo *Dalla cultura alla letteratura*, en "Italia Letteraria" del 6 de abril de 1930. En este artículo, y en otros de la misma serie, Gargiulo muestra el más completo agotamiento intelectual (uno de los tantos jóvenes sin "madurez"). Se ha envilecido completamente con la banda de "Italia Letteraria" y en el artículo citado presenta como suyo este juicio expresado por G. B. Angioletti en el prefacio a la antología *Scrittori nuovi*, compilada por Enrico Falqui y Elio Vittorini: "Por consiguiente, los escritores de esta antalogía son nuevos no porque

* "Voce": Revista de crítica literaria y de cultura política, dirigida por Giuseppe Prezzolini y Giovanni Papini que se publicó de 1908 a 1916. Esta revista que tuvo mucha influencia en la península encabezaba un movimiento por la renovación moral e intelectual de la vida italiana. (N. del T.)

hayan encontrado nuevas formas o hayan cantado nuevos *motivos;* por el contrario, lo son porque tienen del arte una idea diferente de la que tenían los escritores que les precedieron. O lo son, considerando lo esencial, porque *creen* en el arte, mientras aquellos creían en muchas cosas que con el arte nada tenían que ver. Tal novedad puede, por ello, admitir la forma tradicional y el contenido antiguo, mas no puede tolerar desviaciones de la idea esencial del arte. No cabe aquí, considerar cual puede ser esta idea. Pero permítaseme recordar que los escritores nuevos, cumpliendo una revolución (!) que, por haber sido silenciosa (!) no será menos memorable (!), *entienden ser, por sobre todo, artistas,* allí donde sus predecesores se complacían en ser moralistas, predicadores, estetizantes, psicólogos, hedonistas, etc.''.

El razonamiento no es muy claro y ordenado. Si algo de concreto se puede extraer es la tendencia a un ''secentismo''* programático, y nada más. Esta concepción del artista es un nuevo ''guardarse la lengua'' al hablar, una nueva manera de construir ''paradojas''. Y puros constructores de paradojas, no de imágenes, son la mayoría de los exaltados poetas de la ''banda'', con su jefe José Ungaretti (que, entre otras cosas, escribe una lengua completamente afrancesada e impropia).

El movimiento de la ''Voce'' no podía crear artistas, *ut sic,* es evidente. Pero luchando por una nueva cultura, por una nueva manera de vivir, indirectamente, promovía también la formación de temperamentos artísticos originales ya que en la vida también hay arte. La ''revolución silenciosa'' de la que habla Angioletti ha sido solamente una serie de confabulaciones de café y de mediocres artículos de periódicos standardizados y de revistuchas provinciales. La maqueta del ''sacerdote del arte'' no es una gran novedad aunque se cambie el ritual.

Es evidente que, para ser exactos, debe hablarse de lucha por una ''nueva cultura'' y no por un ''nuevo arte'' (en sentido inmediato). Tal vez tampoco pueda decirse que se lucha por un contenido nuevo del arte, que no podría ser pensado abstractamente, separado de la forma. Luchar por un nuevo arte significaría luchar por crear nuevos artistas, lo cual es absurdo, ya que éstos no pueden

* ''Secentismo'', de seiscientos: El Siglo XVII, que en literatura se ha caracterizado sobre todo por su mal gusto, su búsqueda de lo raro, lo fino y lo brillante. Equivale a barroquismo, estilo barroco, preciosismo. (N. del T.)

ser creados artificialmente. Se debe hablar de lucha por una nueva cultura, es decir por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta convertirla en una nueva manera de ver y sentir la realidad, y por consiguiente, en un mundo íntimamente connaturalizado con los "artistas posibles" y con las "obras de arte posibles".

Que no se puede crear artificialmente a los artistas no significa que el nuevo mundo cultural por el cual se lucha, provocando pasiones y calor de humanidad, no suscite necesariamente "nuevos artistas". Por eso no se puede decir que Fulano o Mengano se convertirán en artistas, pero sí se puede afirmar que del movimiento nacerán nuevos artistas. Un grupo social nuevo que adviene a la vida histórica con una postura hegemónica, con una seguridad en sí mismo que antes no tenía, no puede dejar de suscitar desde su íntima personalidad, una fuerza suficiente para expresarse completamente en un cierto sentido.

Así, no se puede afirmar que se formará una nueva "aura poética", según una frase de moda hace algunos años. El "aura poética" es sólo una metáfora para expresar el conjunto de los artistas ya formados y revelados, o al menos, el proceso iniciado y ya consolidado de formación y revelación.

Ver en el volumen de B. Croce *Nuovi saggi sulla letteratura italiama del Seicento* (1931) el capítulo[2] en que habla de las academias jesuitas de poesía y las aproxima a las "escuelas de poesía" creadas en Rusia (Croce debe haberse basado como de costumbre en Fullop-Miller). Pero ¿por qué no las aproxima a las tiendas de pintura y escultura del 1400-1500? ¿Eran también "academias jesuitas"? ¿Y por qué aquello que se hacía con la pintura y la escultura no podía hacerse con la poesía? Croce no tiene en cuenta el elemento social que "quiere tener" una poesía propia, elemento "sin escuela", es decir que no se ha posesionado de la "técnica" y del mismo lenguaje. En realidad se trata de una "escuela" para adultos, que educa el gusto y crea el sentimiento "crítico" en sentido amplio. ¿Un pintor que "copia" un cuadro de Rafael hace "academia jesuita"? De la mejor manera, tal pintor "cala" en el arte de Rafael, trata de recrearlo, etc. ¿Por qué no podrán hacerse ejercicios de versificación entre obreros? ¿No servirían para educar el oído en la musicalidad del verso?

El arte educativo. "El arte es educador en cuanto arte, y no en cuanto "arte educador", porque en tal caso no es nada y la nada no puede educar. Cierto es que estamos todos de acuerdo, me

[2] Capítulo XII: "Poesía latina nel Seicento", pp. 135-36. (N. del E.).

parece, en desear un arte que se asemeje al del Risorgimiento y no, por ejemplo, al del Período dannunziano. Pero en verdad, bien considerado, no es que se desee un arte más que otro, sino una realidad moral preferentemente a otra. Del mismo modo que quien desea que un espejo refleje una belleza y no una persona fea, no desea un espejo distinto del que tiene delante, sino una persona distinta.''[3]

''Cuando se ha formado una obra poética o un ciclo de obras poéticas, es imposible proseguir el ciclo con el estudio, con la imitación y con las variaciones en torno a sus obras; esta vía conduce solamente a la llamada escuela poética, el *servum pecus* de los epígonos. La poesía no genera poesía, aquí no hay partenogénesis; se requiere la intervención del elemento fecundante, de aquello que es real, pasional, práctico, moral. Los más grandes críticos de poesía invitan, en este caso, a no recurrir a las recetas literarias. Es necesario, dicen, ''rehacer al hombre''. Si se rehace al hombre y se devuelve al espíritu su frescura, haciendo nacer una nueva vida afectiva, entonces sí surgirá, si debe surgir, una nueva poesía.''[4]

Esta observación es válida para el materialismo histórico. La literatura no genera literatura, etc., es decir, las ideologías no crean ideologías, las superestructuras no engendran superestructuras, sino como herencia de pasividad e inercia. Son engendradas, no por ''partenogénesis'' sino por la intervención del elemento ''fecundante'', la historia, la actividad revolucionaria que crea el ''hombre nuevo'', es decir, nuevas relaciones sociales.

Se puede extraer, a su vez, otra conclusión: el ''hombre'' viejo, con el cambio, se convierte también él en ''nuevo'', ya que entra en nuevas relaciones, habiendo sido las primitivas subvertidas. De donde el hecho que, antes que el ''hombre nuevo'' creado positivamente haya dado una poesía, se puede asistir al ''canto del cisne'' del hombre viejo negativamente renovado, y con frecuencia este canto del cisne es de un esplendor admirable. Allí lo nuevo se une a lo viejo, las pasiones se enardecen de manera incomparable, etc. (¿*La Divina Comedia* no es un poco el canto del cisne medieval, que sin embargo anticipa los tiempos nuevos y la nueva historia?).

Criterios de crítica literaria. ¿El concepto de que el arte es arte y no propaganda política ''deseada'' y propuesta, puede ser,

[3] B. Croce, *Cultura e vita morale*, pp. 169-70, cap. ''Fede e programmi'' del 1911.

[4] B. Croce, *op. cit.*, pp. 241-42, cap. ''Troppa filosofia'' del 1922.

en sí mismo, un obstáculo para la formación de determinadas corrientes culturales que sean reflejo de su tiempo y contribuyan a reforzar ciertas corrientes políticas? Por el contrario, creo que ese concepto sitúa el problema en términos más radicales y de una crítica más concluyente y eficaz. Sentado el principio de que en la obra de arte debe buscarse sólo el aspecto artístico, no queda excluída de ninguna manera, la búsqueda de la masa de sentimientos, de la actitud hacia la vida que circula en la misma obra de arte. Al contrario, éste es un punto de vista admitido por las corrientes estéticas modernas, como se puede ver en De Sanctis y en el mismo Croce. Se excluye, sí, que una obra de arte sea bella por su contenido político y moral, y no ya por la forma en la cual el contenido abstracto se ha fundido e identificado. Más aún, se analiza si una obra de arte ha fracasado al haberse desviado el autor por preocupaciones prácticas exteriores, es decir artificiosas y faltas de sinceridad. Parece ser éste el punto crucial de la polémica: Alguien "quiere" expresar artificialmente un determinado contenido y no crea una obra de arte. El fracaso artístico de la obra de arte dada (ya que esa persona ha demostrado ser un artista en otras obras realmente sentidas y vividas) demuestra que tal contenido es, en esa persona, una materia sorda y rebelde; que su entusiasmo es ficticio y deseado exteriormente y que no es, en este caso, un artista, sino un sirviente que desea agradar a sus amos. Hay, por lo tanto, dos series de hechos: una de carácter estético o de arte puro, y otra de política cultural (es decir de política). El hecho de negar el carácter artístico de una obra puede servir al criterio político como tal para demostrar que alguien como artista no pertenece a aquel determinado mundo político y —ya que su personalidad es esencialmente artística— que en su vida íntima, en la vida que le es propia, el mundo en cuestión no actúa, no existe. Esa persona entonces es un comediante de la política, quiere hacer creer lo que no es, etc. El crítico político lo denuncia pues no como artista sino como "oportunista político".

La presión del político para que el arte de su tiempo exprese un determinado mundo cultural es actividad política, no de crítica artística. Si el mundo cultural por el que se lucha es un hecho viviente y necesario, su expansión será irresistible y encontrará sus artistas. Pero, si no obstante la presión, ese carácter irresistible no aparece ni actúa, significa que se trataba de un mundo ficticio y postizo, de una elucubración, sobre el papel, de mediocres que se lamentaban que los hombres de mayor estatura no estén de acuerdo con ellos. El modo mismo de plantear la cuestión puede ser indicio

de la solidez de tal mundo moral y cultural; y en efecto, el llamado "caligrafismo" * no es más que la posición defensiva de los pequeños artistas que, de manera oportunista, afirman ciertos principios pero se sienten incapaces de expresarlos artísticamente, es decir en su actividad específica, y divagan entonces sobre formas puras haciendo de ellas su propio contenido, etc. El principio formal de la distinción de las categorías espirituales y de su unidad de circulación, ** por abstracto que sea, permite aprehender la realidad efectiva y criticar la arbitrariedad y la inconsistencia de quien no acepta jugar con las cartas sobre la mesa, o es simplemente un mediocre llevado por azar a un puesto de dirección.

En el número de marzo de 1933 de la "Educazione Fascista", ver el artículo polémico de Argo contra Paul Nizan *Idee d'oltre confine* a propósito de la concepción de una nueva literatura que surja de una integral renovación intelectual y moral. Me parece que Nizan presenta bien el problema cuando comienza definiendo qué significa una renovación integral de las premisas culturales y limita el campo de la investigación. La única objeción fundada de Argo es ésta: la imposibilidad para la nueva literatura de saltar una etapa nacional, autóctona, y los peligros "cosmopolitas" de la concepción de Nizan. Desde este punto de vista es necesario reveer muchas críticas de Nizan a los grupos de intelectuales franceses: "N.R.F.", [5] el "populismo", etc., hasta el grupo de "Mon-

* El equivalente castellano de "caligrafismo" sería "formalismo" o "arte por el arte". (N. del T.).

** Gramsci se refiere aquí a las concepciones de Benedetto Croce, para quien el conocimiento humano recorre en su desarrollo una serie de etapas o categorías espirituales a partir de la *forma intuitiva* del sentimiento que se expresa en la *imágen artística*. Cada una de dichas categorías se deriva de la anterior y condiciona a la siguiente a través de un proceso de acción recíproca. El término extremo de la serie se suelda con el término primero y el "círculo" se cierra, tornando a comenzar el recorrido. Ilustrando esta concepción, Croce la resume así en su *Breviario de Estética*, "Nuestro pensamiento es pensamiento histórico de un mundo histórico, proceso del desarrollo de un desarrollo, y apenas se ha pronunciado la cualidad de una realidad, cuando ya la cualidad no vale, porque ella misma ha producido una nueva realidad, a la que corresponde una cualidad nueva. Una nueva realidad, que es vida económica y moral, y que cambia al hombre intelectual en el hombre práctico, en el político, en el santo, en el industrial y en el héroe, y elabora la síntesis *a priori* práctica, dando un lugar a un nuevo sentir, a un nuevo desear, en la cual no puede detenerse el espíritu porque solicita, ante todo, como nueva materia, una nueva intuición, una nueva lírica, un nuevo arte." (*Breviario de Estética, edic.* Espasa Calpe, 5ta. edic., pág. 70). N. del T.)

[5] "Nouvelle Revue Francaise". (N. del E.).

de'', no porque las críticas no sean justas políticamente, sino porque es imposible que la nueva literatura no se manifieste ''nacionalmente'' en combinaciones y mezclas diversas, más o menos híbridas. Es necesario examinar y estudiar en forma objetiva toda la corriente.

Por otro lado, en lo concerniente a la relación entre literatura y política, es necesario tener presente este criterio: el literato debe tener necesariamente perspectivas menos precisas y definidas que el político, debe ser menos ''sectario'', si así puede decirse, pero de una manera ''contradictoria''. Para el político toda imagen ''fijada'' *a priori* es reaccionaria; el político considera todo el movimiento en su devenir. El artista, en cambio, debe tener imágenes ''fijadas'' y solidificadas en su forma definitiva. El político imagina al hombre como es, y, al mismo tiempo, cómo debe ser para alcanzar un fin determinado; su labor consiste precisamente en impulsar a los hombres a moverse, a salir de su ser actual y ''conformarse'' a dicho fin.

El artista representa necesariamente, de una manera realista, ''lo que hay'', en determinado momento de personal, de no-conformista, etc. Por este motivo, desde su punto de vista, el político no estará jamás satisfecho del artista, ni llegará a estarlo nunca. Siempre lo encontrará retrasado respecto al tiempo, anacrónico y superado por el movimiento real. Si la historia es un continuo proces de liberación y autoconciencia, es evidente que cada etapa, como historia y en este caso, como cultura, será inmediatamente superado y no interesará más. Me parece que es necesario tener en cuenta esto para valorar los juicios de Nizan sobre los diversos grupos.

Pero desde un punto de vista objetivo, así como todavía hoy para ciertas etapas de la población Voltaire es ''actual'', de la misma manera pueden ser actuales, o mejor dicho lo son, estos grupos literarios y las combinaciones que ellos representan. Objetivo quiere decir, en este caso, que el desarrollo de la renovación intelectual y moral no es simultáneo en todas las capas sociales. Todo lo contrario; aún hoy, es bueno repetirlo, muchos son partidarios de Ptolomeo antes que de Copérnico. Existen muchos ''conformismos'' muchas luchas por nuevos ''conformismos'' y diversas combinaciones entre aquello que es (en sus variados comportamientos) y aquello por cuyo advenimiento se trabaja (y son muchos los que trabajan en este sentido). Colocarse en el punto de vista de una ''sola'' línea de movimiento progresivo, donde cada nueva adquisición se acumula y se convierte en la premisa de nuevas adquisiciones, constituye un grave error. No sólo son múltiples las líneas, sino que hasta en la ''más progresista'' se dan pasos atrás. Además, Nizan no sabe

plantear la cuestión de la llamada "literatura popular", es decir, del éxito que encuentra entre las masas populares la literatura de folletín (de aventura, policial, serie amarilla, etc.), éxito ayudado por el cinematógrafo y por la prensa. Y sin embargo, esta cuestión es la que representaba el problema más importante de una nueva literatura en cuanto a expresión de una renovación intelectual y moral, ya que solamente entre los lectores de la literautra de folletín se puede seleccionar el público suficiente y necesario para crear la base cultural de la nueva literatura. Me parece que el problema es el siguiente: ¿Cómo crear un cuerpo de literatos que artísticamente esté por encima de la literatura de folletín, como Dostoievsky lo estaba con respecto a Sué y a Soulié, o como Chesterton, en la novela policial, lo estaba en relación a Conan Doyle y a Wallace, etc.? En esta tarea es preciso abandonar muchos prejuicios, pero especialmente es necesario pensar que no sólo es imposible tener su monopolio sino que se le opone una gigantesca organización de intereses editoriales.

El prejuicio más común es el siguiente: que la nueva literatura debe identificarse como una escuela artística de origen intelectual, tal como fue el caso del futurismo. La premisa de la nueva literatura es necesariamente, histórica, política, popular; debe tender a elaborar lo que ya existe, no importa si en forma polémica o de otra manera; lo que sí importa es que penetre sus raíces en el *humus* de la cultura popular así como es, con sus gustos, tendencias, etc., con su mundo moral e intelectual, por más atrasado y convencional que sea.

Búsqueda de las tendencias e intereses morales e intelectuales que predominan entre los literatos. ¿Por qué formas de actividad tienen "simpatía" los literatos italianos? ¿Por qué no les interesa la actividad económica, el trabajo como producción individual y de grupo? Si en las obras de arte se trata el argumento económico, lo que interesa es el momento de la "dirección", del "dominio", del "comando", de un "héroe" sobre los productores; o la producción genérica, el trabajo genérico en cuanto elemento genérico de vida y de poderío nacional, y por ello motivo de vuelos oratorios. La vida de los campesinos ocupa un espacio mayor en la literatura, pero no como trabajo y fatiga, sino como "folklore"; como pintorescos representantes de costumbres y sentimientos curiosos y raros. Por ello la "campesina" ocupa mayor espacio aún, con sus problemas sexuales en el aspecto más exterior y romántico y además,

porque la mujer con su belleza puede ascender fácilmente a los grupos sociales superiores.

El trabajo del empleado es fuente inagotable de comicidad. En cada empleado se ve al Oronzo E. Marginati del viejo "Travaso"

El trabajo del intelectual ocupa poco espacio, o es presentado en su expresión de "heroísmo" y de "superhumanismo", con el gracioso resultado que los escritores mediocres representan "genios" de su propia estatura y es sabido que si un hombre inteligente puede fingirse tonto, un tonto *no* puede fingirse inteligente.

Ciertamente, no se puede imponer a una o más generaciones de escritores que tengan simpatías por tal o cual aspecto de la vida, pero el que una o más generaciones de escritores tengan ciertos intereses intelectuales y morales y no otros, tiene, sin embargo, un significado ya que indica que entre los intelectuales predomina una dirección cultural determinada. Aún el verismo italiano se distingue de las corrientes realistas de los demás países en cuanto se limita a describir la "bestialidad" de la llamada naturaleza humana (un verismo en sentido grosero) o en cuanto centra su atención en la vida provincial y regional, en aquello que era la Italia real en contradicción con la Italia "moderna" oficial; no ofrece representaciones valiosas del trabajo y la fatiga. Para los intelectuales de la tendencia verista, la preocupación obsesiva no fue (como en Francia) establecer un contacto con las masas populares ya "nacionalizadas" en sentido unitario, sino dar los elementos que demostraban que la Italia real no estaba aún unificada. Por otro lado, existen diferencias entre el verismo de los escritores septentrionales y el de los meridionales (por ej. Verga, cuyo sentimiento unitario era muy fuerte como se evidencia en la actitud asumida por él frente al movimiento autonomista de "Sicilia Nuova", en 1920).

Pero no basta que los escritores no consideren digna de *epos* la actividad productiva, que representa, sin embargo, toda la vida de los elementos activos de la población. Cuando se ocupan de ella, sus actitudes equivalen a las del padre Bresciani.

Ver los escritos de Luigi Russo sobre Verga y sobre Giuseppe Cesare Abba. G. C. Abba puede ser citado como ejemplo italiano de escritor "nacional-popular", aunque no haya sido muy "popular" entre el pueblo y no haya formado parte de ninguna corriente que criticase, por razones sectarias de partido, las posiciones de la clase dirigente. Es necesario analizar no sólo los escritos de Abba que tengan valor poético, sino también los demás, como aquél dirigido a los soldados, que fuera premiado por las autoridades gubernati-

vas y militares y difundido durante algún tiempo en el ejército. En el mismo sentido cabe recordar el ensayo de Papini publicado en "La cerba" luego de los acontecimientos de junio de 1914. Hay que poner de relieve también las posiciones de Alfredo Oriani, recordando sin embargo que son demasiadas abstractas y oratorias, y desfiguradas por su titanismo de genio incomprendido. En la obra de Pedro Jahier (recordemos sus simpatías por Proudhon) hay algo notable de carácter popular-militar, mal aderezado sin embargo, con el estilo bíblico y claudeliano del escritor, que frecuentemente lo hace inaguantable y menos eficaz, porque oculta una forma snobista de retórica. Toda la literatura de *Strapaese* * debería ser "nacional-popular" como programa, pero lo es solamente en el programa, lo que la ha convertido en una corriente peyorativa de la cultura. Longanesi debe haber escrito también un librito para reclutas, lo cual demuestra cómo las escasas tendencias nacional-populares nacen, más que nada, de preocupaciones militares.

Las preocupaciones nacional-populares en el planteamiento del problema crítico-estético y moral-cultural se ponen de relieve en Luigi Russo (de quien hay que analizar el pequeño volumen sobre los *Narratori)* como resultado de un "retorno" a las exprerìencias de De Sanctis luego del punto de llegada del crocianismo.

Es de hacer notar que el brescianismo es en el fondo un individualismo antiestatal y antinacional, aun cuando esté velado por un nacionalismo y estatismo frenético. "Estado" significa, en especial, la dirección consciente de las grandes multitudes nacionales;

* *Strapaese* (Super-región): Movimiento literario italiano de la década del 20 enfrentando al grupo de *Stracittà* (Super-ciudad). Benjamín Cremieux en su *Panorama de la litterature italianne contemporaine,* París, Kra, 1928, caracteriza de la siguiente manera a ambos movimientos: "Tradicionalismo de base regional o modernismo de base europea... La palabra *Strapaese* (tomada en su acepción más restringida de "Extra-lugar") se ha convertido en bandera y símbolo de los tradicionalistas. Por oposición, los partidarios del movimiento modernista (la revista 900, Novecento, XXº siglo) se han convertido en los defensores de *Stracittà,* en "super-ciudadanos".

"Para quien observa las cosas desde afuera, *Strapaese* y *Stracittà* son las manifestaciones naturales del imperialismo fascista. *Strapaese* marca el orgulloso repliegue sobre sí de un pueblo que, en lo sucesivo, quiere decidir "da sé" (por sí mismo). *Stracittà* marca un paso adelante en el camino del imperialismo, una tentativa por hacer resonar de inmediato en el mundo la voz de la Italia literaria, aunque sea por medio de un idioma no-nacional."

El grupo de *Stracittà* reunía especialmente a los escritores Orio Vergani, Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli... *Strapaese* tenía como partidarios a Curzio Malaparte, Ardengo Soffici, Giuseppe Ungaretti, Vincenzo Calderelli, Giovanni Papini... (N. del T.).

es necesario entonces un "contacto" sentimental e ideológico con tales multitudes, y en cierta medida, simpatía y comprensión de sus necesidades y exigencias. Ahora bien; la ausencia de una literatura nacional-popular, debida a la falta de interés y preocupación por estas necesidades y exigencias, ha dejado el mercado literario "abierto" a la influencia de grupos intelectuales de otros países que, siendo "populares-nacionales" en su patria, logran serlo también en Italia, ya que las exigencias y las necesidades que tratan de satisfacer son aquí similares. Así, el pueblo italiano se ha apasionado y continúa apasionándose, como lo demuestran los más recientes boletines editoriales, a través de la novela histórica-popular francesa, por las tradiciones francesas monárquicas y revolucionarias y conoce más la figura popular de Enrique IV que la de Garibaldi, la revolución de 1789 más que el Risorgimiento, las invectivas de Víctor Hugo contra Napoleón III más que las lanzadas por los patriotas italianos contra Metternich; se apasiona por un pasado no suyo, se sirve en su lenguaje y pensamiento de metáforas y referencias culturales francesas, etc. Culturalmente, es más francés que italiano.

Para estudiar la dirección nacional-popular dada por De Sanctis a su actividad crítica, ver la obra de Luigi Russo: *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana, 1860-1885,* ed. La Nuova Italia, 1928, y el ensayo de De Sanctis *La scienza e la vita.* Quizás se pueda decir que De Sanctis ha sentido fuertemente el contraste "Reforma-Renacimiento", es decir precisamente el contraste entre vida y ciencia que estaba en la tradición italiana como una debilidad de la estructura nacional-estatal, y ha tratado de reaccionar contra él. He aquí porqué, en determinado momento, se separa del idealismo especulativo y se aproxima al positivismo y al verismo (simpatías por Zola, del mismo modo que Russo por Verga y Di Giácomo). Como parece observar Russo en su libro[6]: "Todo secreto de la eficacia de De Sanctis hay que buscarla en su espiritualidad democrática, la que le hace sospechar de todo movimiento o pensamiento que asuma caracteres absolutistas y privilegiados, y en la tendencia y la necesidad de concebir el estudio como momento de una actividad más vasta, tanto espiritual como práctica, encerrada en la fórmula de su famoso discurso: *La scienza e la vita.*

La antidemocracia en los escritores brescianescos no tiene ningún significado relevante y coherente desde el punto de vista político. Es la forma de oposición a todo tipo de movimiento nacional-

[6] Cfr. la crítica de G. Marzot, en la "Nuova Italia" de mayo de 1932.

popular, determinada por el espíritu económico-corporativo de casta, de origen medieval y feudal.

Alfredo Oriani. Es necesario estudiarlo como el representante más honesto y apasionado por la grandeza nacional-popular italiana, entre los intelectuales italianos de la vieja generación. Sin embargo, su posición no era de crítica construtiva y a ello se debe su falta de éxito y sus errores. En realidad ¿a quién se dirigía Oriani? No a las clases dominantes, de las que aún esperaba reconocimientos y honores, no obstante sus corrosivas diatribas. No a los republicanos, con quienes se emparenta su forma mental recriminatoria. La *Lotta politica* parece el manifiesto de un gran movimiento democrático nacional- popular, pero Oriani estaba demasiado embebido de la filosofía idealista que fraguaba en la época de la Restauración, para saber hablar al pueblo como jefe y como igual al mismo tiempo, para hacer participar al pueblo en la crítica de sí mismo y de sus debilidades, sin hacerle perder, sin embargo, la fe en su propia fuerza y en su propio porvenir. La debilidad de Oriani está en el carácter meramente intelectual de sus críticas, que crean una nueva forma de doctrinarismo y abstractismo. Sin embargo hay aquí un movimiento bastante sano de pensamiento que sería conveniente profundizar. El éxito de Oriani en estos últimos tiempos es más un embalsamamiento funerario que una exaltación de nueva vida de su pensamiento.

Al escribir sobre Oriani es necesario mencionar el fragmento que le dedica Scarfoglio.[7] Para Scarfoglio (que escribe alrededor del 1884) Oriani era un débil, un derrotado que se consolaba destruyendo todo y a todos: "El señor de Banzole tiene la memoria llena de lecturas apresuradas y mutiladas, de teorías mal entendidas y peor digeridas, de malos fantasmas débilmente formados; además, el instrumento de la lengua no tiene seguridad en sus manos." Es interesante una cita, quizás del libro *Quartetto,* en la que Oriani escribía: "Vencido en cada batalla e insultado como todos los vencidos no descendí ni descenderé jamás a la tontería de la réplica,

[7] Cfr. *Il libro di Don Chisciotte,* de E. Scarfoglio, p. 227 en la edición Mondadori, 1925. Es un episodio de la lucha por rejuvenecer la cultura italiana y desprovincializarla. El libro es en sí mediocre. Vale para su tiempo y porque quizás haya sido la primera tentativa en su género.

a la bajeza del lamento. Los vencidos no tienen razón." Me parece fundamental este rasgo del carácter de Oriani, ya que era un veleidoso, siempre descontento de todos porque ninguno reconocía su genio y que, en el fondo, renunciaba a combatir para imponerse, es decir que tenía una muy extraña estimación de sí mismo. Era un pseudo-titán, y no obstante algunas dotes innegables, predomina en Oriani el "genio incomprendido" de provincia que sueña con la gloria, el poder y el triunfo, así como algunas jóvenes sueñan con el prícipe azul.

Floriano del Secolo, Contributo a la biografía di Oriani. Con lettere inedite, en el "Pegaso" de octubre de 1930. Aparece Oriani en la llamada "tragedia" de su vida intelectual de "genio" incomprendido por el público nacional, de apóstol sin partidarios, etc. ¿Pero fue un "incomprendido" o se trataba de una esfinge sin enigmas, de un volcán que vomitaba sólo ratoncitos? ¿Y en la actualidad, Oriani se ha vuelto "popular", "maestro de vida" etc.? Mucho se publica sobre él, pero, ¿se compra y se lee la edición de sus obras? Esto es dudoso.

Oriani y Sorel (en Francia). Pero Sorel fue enormemente más actual que Oriani. ¿Por qué Oriani no logró formarse una escuela, un grupo de discípulos? ¿Por qué no organizó una revista? Quería ser "reconocido" sin esfuerzo de su parte (que no fuera los lamentos dirigidos a los amigos más íntimos). Falto de voluntad, y de actitudes prácticas, deseaba sin embargo influir en la vida política y moral de la nación. Aquello que lo tornaba antipático para muchos debía ser, justamente, la opinión instintiva de que se trataba de un veleidoso que quería ser pagado antes de haber concluído la obra, pretendía ser reconocido como "genio", "jefe", "maestro", por derecho divino afirmado por él perentoriamente. Por cierto, desde un punto de vista psicológico, Oriani debe ser aproximado a Crispi y a toda una capa de intelectuales italianos que, en ciertos representantes más bajos, caen en el ridículo y en la farsa intelectual.

Croce y la crítica literaria. ¿La estética de Croce se está convirtiendo en normativa, en retórica? Sería necesario haber leído su *Aesthetica in nuce* (que es el artículo sobre estética de la última edición de la *Enciclopedia Británica).* Una de sus afirmaciones dice que el *objetivo* principal de la estética moderna es ser "la restauración y defensa del clasicismo contra el romanticismo, del momento

sintético, formal y teorético, en donde está lo peculiar del arte, contra el momento afectivo que el arte tiene obligación de resolver en sí mismo.'' Este fragmento muestra cuáles son las preocupaciones "morales" de Croce, más que sus preocupaciones estéticas, es decir sus preocupaciones "culturales" y por consiguiente "políticas". Se podría preguntar si la estética como ciencia puede tener otro objetivo que el de elaborar una teoría del arte y de la belleza, de la expresión. Aquí, estética significa, "crítica en acto" en "concreto". Pero la crítica en acto ¿no debería criticar, es decir, hacer la historia del arte en concreto, de las "expresiones artísticas individuales"?

Criterios de método. Sería absurdo pretender que cada año, o aún cada diez años, la literatura de un país produzca un libro como *Los Novios* o como *Los Sepulcros*, etc. He aquí por qué la actividad crítica normal no puede dejar de tener esencialmente un carácter "cultural" y ser una crítica de "tendencia ', pues de lo contrario se convertiría en una destrucción continua (y en este caso ¿cómo escoger la obra a destruir y al escritor que es necesario mostrar como extraño al arte? Este problema parece no tener importancia, sin embargo, es fundamental cuando se reflexiona desde el punto de vista de la moderna organización de la vida cultural.) Una actividad crítica que fuese permanentemente negativa, hecha de mutilaciones, que demuestre que no se trata de "poesía" sino de "no poesía", * sería tediosa y repugnante. La "elección" semejaría una caza del hombre, o bien podría ser considerada "casual" y por lo tanto irrelevante.

Parece cierto que la actividad crítica debe tener siempre un aspecto positivo en el sentido de poner de relieve, en la obra examinada, un valor positivo. Si este valor no puede ser artístico, puede serlo cultural, y lo que importará entonces, no es tanto el libro en sí mismo (salvo raras excepciones) sino los grupos de trabajos clasificados por tendencias culturales. Sobre la elección: fuera de la intuición del crítico y el examen sistemático de toda la literatura, trabajo colosal y casi imposible de hacer individualmente, el criterio más simple parece ser del "éxito de librería" expresión que

* "Poesía" y "no-poesía": fórmula de Croce que en una obra literaria distingue lo que pertenece al arte (poesía) de lo que le es extraño (no-poesía). Con el mismo título *Poesia e non poesia*, B. Croce ha escrito un libro de crítica de la literatura europea del siglo XIX, editado por Laterza. (N. del T.).

debe ser entendida en dos sentidos: "éxito de lectores" y "éxito entre los editores", criterio este último que en algunos países donde la vida intelectual es controlada por los órganos gubernativos, tiene su significado pues indica qué dirección quiere imprimir el Estado a la cultura nacional.

Partiendo de los criterios de la estética crociana se presentan los mismos problemas. El crítico debe conocer "todo" para estar en condiciones de encontrar la "perla" en el fango. Ya que "fragmentos" de poesía pueden encontrarse en todos lados, en el "Amor ilustrado" como en la obra de ciencia estrictamente especializada. En realidad, cada crítico tomado en particular siente pertenecer a una organización de cultura que obra como conjunto; lo que le escapa a uno es "descubierto" y señalado por otro, etc. Del mismo modo la propagación de los "premios literarios" no es otra cosa que una manifestación, más o menos bien organizada, con mayores o menores elementos de fraude, de este servicio de "señalación" colectiva de la crítica literaria militante.

Es de observar que en ciertos períodos históricos, la actividad práctica puede absorber las mayores inteligencias creadoras de una nación. Hasta cierto punto, en tales períodos, todas las mejores fuerzas humanas están concentradas en el trabajo estructural y no se puede hablar todavía de supraestructuras. Sobre esta base en América se ha construído la teoría sociológica que quiere justificar la ausencia de un florecimiento cultural humanista y artístico en los Estados Unidos. En cada caso esta teoría, para tener al menos una apariencia de justificación, debe estar en condiciones de mostrar una vasta actividad creadora en el campo práctico. Sin embargo, queda sin respuesta una cuestión: si esta actividad "poético-creativa" existe y es vital, si exalta todas las fuerzas vitales, las energías, voluntades y entusiasmos del hombre ¿cómo no exalta la energía literaria y no crea una épica? Si esto no ocurre, nace la duda legítima de que se trata de energías "burocráticas", de fuerzas no expansivas universalmente, sino represivas y brutales. ¿Se puede imaginar que los constructores de las Pirámides, esclavos manejados con el látigo, conciban líricamente su trabajo? Las fuerzas que dirigen esta grandiosa actividad práctica, es necesario subrayarlo, no son represivas sólo en sus relaciones con el trabajo instrumental, lo que podría comprenderse; son represivas universalmente, hecho típico que conduce justamente a que, por ejemplo, en América, se manifieste una cierta energía literaria en los refractarios a la organización de la actividad práctica que se deseaba aceptar como "épica" en sí misma. Sin embargo, la situación es peor allí donde a la nulidad

artística no corresponde ni siquiera una actividad práctica-estructural de cierta grandiosidad y se justifica la nulidad artística con una actividad práctica que se "verificará" y, a su vez, producirá una actividad artística.

En realidad, toda fuerza innovadora es represiva con relación a sus propios adversarios, pero expansiva en cuanto desencadena fuerzas latentes, aumentando su poder y exaltándolas, y la expansividad es, en gran medida, su carácter distintivo. Las restauraciones, con cualquier nombre que se presenten, y especialmente las restauraciones que se producen en la época actual, son universalmente represivas: es el triunfo del "padre Bresciani"* y la literatura brescianesca. La psicología que ha precedido a tales manifestaciones intelectuales es la creada por el pánico, por un miedo cósmico de fuerzas demoníacas que no se comprenden y por ello no se pueden controlar de otra forma que apelando a una compulsión represiva universal. El recuerdo de este pánico (de su etapa aguda) perdura largo tiempo y dirige la voluntad y los sentimientos; la libertad y la espontaneidad creadora desparecen y queda el hastío, el espíritu de venganza, la obcecación tonta disfrazada por la melifluidad jesuítica. Todo se convierte en práctico (en sentido peyorativo), todo es propaganda, polémica, negación implícita como en el *Ebreo di Verona.*

Cuestión de la juventud literaria de una generación. Sin duda para juzgar a un escritor del que se examina el primer libro, será necesario tener en cuenta su "edad", ya que el juicio será siempre un juicio de cultura. Se puede apreciar el fruto verde de un joven, por su valor de promesa, y por ello alentarlo. Pero los frutos secos no son promesas, aunque parezcan tener el mismo gusto de los frutos verdes.

Ser una época. En la "Nuova Antologia" del 16 de octubre de 1928, escribe Arturo Calza: "Es necesario reconocer por lo tanto que, desde 1914 hasta hoy, la literatura ha perdido no sólo el público que le suministraba los alimentos (!), sino también el que le

* *El padre Bresciani,* jesuita, escritor clerical de un grosero fanatismo. Autor de una *Historia popular de la República Romana de 1849.* Bresciani ha representado a Garibaldi y a los que combatían por la Unidad italiana como diablos y monstruos sanguinarios. Célebre por las invectivas y por las desfiguraciones de los hechos históricos. El *Ebreo di Verona* es una de sus novelas más conocidas. Ver más adelante la sección IV: Los nietos del padre Bresciani. (N. del T.).

suministraba los motivos. Quiero decir que en esta sociedad europea nuestra, que atraviesa en la actualidad uno de esos momentos más agudos y borrascosos de crisis moral y espiritual que preparan (!) las grandes renovaciones, el filósofo y, por lo tanto, necesariamente también el poeta, el novelista y el dramaturgo, ven en torno suyo una sociedad "en devenir" más que una sociedad arreglada y consolidada en un esquema definitivo (!) de vida moral e intelectual; semillas y brotes más que flores abiertas y frutos maduros. De allí que, como muy bien escribía en estos días el director de la "Tribuna" (Roberto Forges-Davanzati) y han repetido luego, o mejor, "intensificado" otros periódicos, "vivimos en el mayor absurdo artístico, entre todos los estilos y todas las tentativas, *sin la capacidad ya de ser una época*".

Cuantas palabras inútiles entre Calza y Forges-Davanzati. ¿Es posible que sólo hoy exista una crisis histórica? Y por el contrario ¿no es verdad que justamente en los períodos de crisis histórica, las pasiones, intereses y sentimientos se enardecen y se da en literatura el "romanticismo"? Los argumentos de ambos escritores cojean y se vuelven contra ellos. ¿Cómo Forges-Davanzati nunca se da cuenta que el no tener capacidad de ser una época no puede limitarse al arte ya que comprende a toda la vida? La ausencia de un orden artístico (en el sentido en que puede entenderse la expresión) está coordinada con la ausencia de un orden intelectual y moral, es decir, con la ausencia de un desarrollo histórico orgánico. La sociedad gira sobre sí misma como un perro que quiere morderse la cola, pero esta apariencia de movimiento no es desarrollo.

La expresión lingüística de la palabra escrita y hablada y las otras artes. En algún lado señala De Sanctis que antes de escribir un ensayo o hacer una lección sobre un canto del Dante, por ejemplo, leía varias veces y en alta voz el canto, lo estudiaba de memoria, etc. Esto se recuerda para sostener la observación de que el elemento artístico de una obra no puede ser, exceptuadas raras ocasiones (y se verá cuáles), gustado en la primera lectura, frecuentemente ni aún por grandes especialistas como De Sanctis. La primera lectura abre sólo la posibilidad de introducirse en el mundo cultural y sentimental del escritor, aunque esto no siempre es así, especialmente en lo que respecta a los escritores no contemporáneos cuyo mundo cultural es distinto del actual: la poesía que un caníbal escribe sobre el placer de un banquete de carne humana puede ser concebida como bella, y adoptarse ante la misma, para gustarla artísticamente sin

prejuicios "extraestéticos", un cierto punto de vista psicológico propio de la cultura actual.

Pero la obra de arte, además de lo determinado por el mundo cultural y sentimental, contiene también otros elementos "historicistas" como el lenguaje, entendiendo no sólo como expresión puramente verbal, es decir, localizado en un cierto tiempo y lugar de la gramática, sino como un conjunto de imágenes y modos de expresarse que no entran en la gramática. Estos elementos aparecen más claramente en las otras artes. La lengua japonesa se muestra distinta que la italiana; no ocurre lo mismo en el lenguaje de la pintura, de la música y de las artes figurativas en general: sin embargo, también existen diferencias de lenguaje y son tanto más manifiestas cuanto las manifestaciones artísticas de los artistas, más se separan de las manifestaciones artítiscas del folklore, artes en las que el lenguaje está reducido al elemento más autóctono y primordial (recuérdese la anécdota de un dibujante que hizo el perfil de un negro, y los otros negros se burlaron del mismo por que el artista había reproducido tan solo "media cara").

No obstante, existe una gran diferencia entre la expresión lingüística de la palabra escrita y hablada y las expresiones lingüísticas de las otras artes. El lenguaje "literario" está estrechamente ligado a la vida de los grupos nacionales y se desarrolla lentamente y tan solo molecularmente; se puede decir que cada grupo social tiene su "lengua" aunque hay que hacer motar (salvo raras excepciones) que entre la lengua popular y la de las clases cultas existe una continua ligazón y un continuo intercambio. Esto no ocurre con los lenguajes de las otras artes en las que se puede señalar que, actualmente, se cumplen dos tipos de fenómenos: 1) en ellos siempre están vivos, al menos en mayor cantidad que en la lengua literaria, elementos expresivos del pasado, podríamos decir, de todo el pasado; 2) en ellos se forma rápidamente una lengua cosmopolita que absorbe los elementos técnico-expresivos de todas las naciones cada vez que ellas producen grandes pintores, escultores, músicos, etc. Wagner ha dado a la música más elementos linguísticos que los aportados por la literatura alemana en toda su historia, etc. Esto ocurre porque el pueblo participa escasamente de la producción de estos lenguajes, que son propios de una *élite* internacional, etc., mientras puede bastante rápidamente (como colectividad y no en forma individual) llegar a comprenderlos. Todo esto para indicar que en realidad el "gusto" puramente estético, si bien puede llamarse primario como forma y actividad del espíritu, prácticamente no lo es tal, es decir, en sentido cronológico.

Algunos han dicho (por ejemplo Prezzolini, en el pequeño volumen *Mi pare...)* que el teatro no puede ser considerado como un arte sino como un entretenimiento de carácter mecanicista, ya que los espectadores no pueden gustar estéticamente el drama representado y se interesan sólo por la intriga, etc. (o algo así). Lo observación es falsa en el sentido que en la representación teatral, el elemento artístico no es dado solamente por el drama en el sentido literario, el escritor no es el único creador: el autor interviene en la representación teatral con las palabras y con las didascalias que limitan el arbitrio del actor y del *régisseur,* pero en realidad, en la representación el elementto literario se transforma en motivo para nuevas creaciones artísticas, que de complementarias y crítico-interpretativas que eran, adquieren siempre más importancia: la interpretación de cada actor y el conjunto escénico creado por el *régisseur.* Es justo por lo tanto decir que sólo la lectura repetida puede hacer gustar el drama, así como el autor lo ha producido. La conclusión es ésta: una obra de arte es tanto más popular "artísticamente" cuanto más su contenido moral, cultural y sentimental corresponden a la moralidad, la cultura, y los sentimientos nacionales, entendiendo estos elementos no como algo estático, sino como una actividad en continuo movimiento. El contacto inmediato entre lector y escritor adviene cuando en el lector la unidad de contenido y forma tiene como premisa la unidad del mundo poético y sentimental: en caso contrario el lector debe comenzar a traducir la "lengua" del contenido a su propia lengua. Podría decirse que se encuentra en la situación de quien aprendió el inglés en un curso acelerado Berlitz y lee luego a Shakespeare: la fatiga de la comprensión literal, obtenida con la ayuda constante de un diccionario mediocre, reduce la lectura a un pedante ejercicio escolar, y nada más.

Neolalismo. El neolalismo como manifestación patológica del lenguaje (vocabulario) individual. Pero ¿no se puede emplear el término en sentido más general, para indicar toda una serie de manifestaciones culturales, artísticas e intelectuales? ¿Qué son todas las escuelas y escuelitas artísticas y literarias sino manifestaciones de neolalismo cultural? En los períodos de crisis se producen las manifestaciones más extensas y múltiples de neolalismo.

La lengua y los lenguajes. Cada expresión cultural, cada actividad moral e intelectual tiene una lengua específica históricamente determinada: esta lengua es aquéllo que se denomina también "técnica" o "estructura". Si un literato se pusiese a escribir en un

lenguaje personalmente arbitrario (es decir, se convirtiese en un "neolálico" en el sentido patológico de la palabra) y fuese imitado por otros (cada uno con su lenguaje arbitrario) sería la Torre de Babel. La misma impresión no se presenta en lo que concierne al lenguaje (técnica) musical, pictórico, plástico, etc. Meditar y profundizar este punto.

Desde el punto de vista de la historia de la cultura, y por consiguiente también de la "creación" cultural (no confundirla con la creación artística, sino aproximarla, en cambio, a las actividades políticas; y en efecto, en este sentido puede hablarse de una "política cultural") entre el arte literario y las otras formas de expresión artísticas (figurativas, musicales, orquestales, etc.) existe una diferencia que sería necesario definir y precisar de manera teóricamente justificada y comprensible. La expresión "verbal" tiene un carácter estrictamente nacional, popular, cultural: una poesía de Goethe, en el original, puede ser entendida y vivida completamente sólo por un alemán (o por quien se haya "germanizado"). Dante sólo puede ser entendido y revisado por un italiano culto, etc. Una estatua de Miguel Angel, un trozo musical de Verdi, un ballet ruso, un cuadro de Rafael, etc., pueden en cambio ser entendidos casi inmediatamente por cualquier ciudadano del mundo, aunque tenga un espíritu no cosmopolita y no haya superado el estrecho círculo de una provincia de su país. Sin embargo, el asunto no es tan simple como podría creerse ateniéndose a la superficie de las cosas. La emoción artística que siente un japonés o un lapón ante una estatua de Miguel Angel o escuchando una melodía de Verdi es, por cierto, una emoción artística (el mismo japonés o lapón permanecería insensible y sordo si escuchase declamar una poesía de Dante, Goethe o Shelley o admiraría el arte del declamador como tal); sin embargo, la emoción artística del japonés o del lapón no sería de la misma intensidad y calor que la emoción de un italiano medio y tanto menos que la de un italiano culto. Esto significa que junto, o mejor por debajo de la expresión de carácter cosmopolita del lenguaje musical, pictórico, etc., hay una sustancia cultural más profunda, más restringida, más "nacional-popular". Más aún: los grados de este lenguaje son diferentes; hay un grado nacional-popular (y frecuentemente, antes de éste, un grado provincial-dialectal-folklórico), luego el grado de una determinada "civilización" que puede establecerse empíricamente a partir de la tradición religiosa (por ejemplo cristiana, pero diferenciada en católica, protestante, ortodoxa, etc.) y también, en el mundo moderno, a partir de una determinada "corriente cultural-política". Durante la guerra, por

ejemplo, un orador inglés, francés, ruso, podía hablar en su lengua desconocida, a un público italiano, de las devastaciones realizadas por los alemanes en Bélgica; si el público simpatizaba con el orador, escuchaba atentamente y lo "seguía", se podía decir que lo "comprendía". Es verdad que en la oratoria cuentan otros elementos además de la "palabra": el gesto, el tono de la voz, etc., es decir un elemento musical que comunica el *leitmotiv* del sentimiento predominante, de la pasión principal y el elemento orquestal: el gesto en sentido amplio, que enardece y articula la ola sentimental y pasional.

Para establecer una política cultural son indispensables estas observaciones que pasan a ser fundamentales para una política cultural de las masas populares. He aquí las razones del actual "éxito" internacional del cinematógrafo y, anteriormente, del melodrama y la música en general.

Sinceridad (o espontaneidad) y disciplina. ¿Es siempre la sinceridad (o espontaneidad) un mérito y un valor? Lo es en cuanto está disciplinada. Sinceridad (o espontaneidad) significa máximo de individualismo, también en el sentido de idiosincracia (originalidad, en este caso, es igual a idiotismo). El individuo es original históricamente cuando da el máximo de relieve y de vida a la "sociabilidad", sin la cual sería un "idiota" (en el sentido etimológico, que sin embargo no se aleja del sentido vulgar y común). Hay un significado romántico de la originalidad, la personalidad, la sinceridad, que se justifica históricamente en cuanto nace en oposición a un cierto conformismo "jesuítico" en esencia: es decir un conformismo artificial, ficticio, creado superficialmente para servir los intereses de un pequeño grupo o facción y no de una vanguardia.

Hay un conformismo "racional", es decir, correspondiente a la necesidad, al mínimo esfuerzo para obtener un resultado útil, y la disciplina de tal conformismo debe ser exaltada y promovida, debe convertirse en "espontaneidad" o "sinceridad". Luego, conformismo no significa otra cosa que "sociabilidad", pero es agradable justamente emplear la palabra "conformismo" para molestar a los imbéciles. Esto no quita la posibilidad de formarse una personalidad y ser original, pero torna más difícil la empresa. Es demasiado fácil ser original haciendo lo contrario de aquello que todos hacen; es una tarea mecánica. Es demasiado fácil hablar de diferente manera que los demás, ser neolálico; lo difícil es distinguirse de los otros sin hacer estas acrobacias. Justamente ocurre hoy que se busca una originalidad y personalidad a bajo precio. Las cár-

celes y manicomios están llenas de hombres originales y de fuertes personalidades. Poner el acento sobre la disciplina, la sociabilidad y sin embargo pretender sinceridad, espontaneidad, originalidad, personalidad: he aquí lo verdaderamente arduo y difícil. No se puede decir que el conformismo es demasiado fácil y que reduce el mundo a un convento. Mientras tanto ¿cuál es el "verdadero conformismo", es decir, cuál es la conducta "racional" más útil, más libre, en cuanto obedece a la "necesidad"? ¿Cuál es la "necesidad"? Cada uno es llevado a hacer de sí el arquetipo de la "moda", de la "sociabilidad" y a presentarse como "ejemplar". Por lo tanto la sociabilidad, el conformismo, es el resultado de una lucha cultural (y no sólo cultural); es un dato "objetivo" o universal, así como no puede dejar de ser objetiva y universal la "necesidad" sobre la cual se eleva el edificio de la libertad.

En la literatura (arte), la sinceridad y la espontaneidad se oponen al mecanicismo o cálculo, que puede ser un falso conformismo, una falsa sociabilidad, es decir, la adaptación a las ideas hechas y rutinarias. Recordar el ejemplo clásico de Nino Berrini, que "ficha" el pasado y busca la originalidad en hacer aquello que no aparece en las fichas. Principios de Berrini para el teatro: 1) Extensión del trabajo: fijar la extensión media, basándose en aquellas obras que han tenido éxito; 2) Estudio de los finales: ¿qué finales han tenido éxito y arrancado aplausos?; 3) Estudio de las combinaciones: por ejemplo en el drama sexual burgués —marido, mujer, amante— ver qué *combinaciones son* las *más* explotadas y por exclusión "inventar" nuevas combinaciones, halladas mecánicamente. Así, Berrini había encontrado que un drama no debe tener más de 50.000 palabras, es decir, no debe durar más de un tiempo dado. Cada acto o cada escena principal debía culminar de determinada manera, que es estudiada en forma experimental, haciendo un promedio de aquellos sentimientos o estímulos, que tradicionalmente han tenido éxito, etc. Con estos criterios es muy cierto que no pueden producirse catástrofes comerciales. Pero ¿es esto "conformismo" o "sociabilidad" en el sentido que hemos indicado? Por cierto que no. Es un adaptarse a lo ya existente.

La disciplina es también un estudio del pasado, en la medida que el pasado es un elemento del presente y del futuro, más no un elemento "superflo", sino necesario en cuanto es lenguaje, es decir, elemento de "uniformidad" necesaria y no de uniformidad "superflua", perezosa.

Literatura funcional". ¿Qué corresponde en literatura al "racionalismo" arquitectónico? Sin duda la literatura según un plan, es decir la literatura "funcional", según una dirección social preestablecida. Es extraño que el racionalismo sea aclamado y justificado en la arquitectura y no en las otras artes. Aquí debe haber un equívoco. ¿Quizás la arquitectura tenga sólo fines prácticos? Cierto, aparentemente así parece ya que la arquitectura construye las viviendas; pero no se trata de esto, se trata de "necesidad". Se dirá que las casas son más necesarias que las otras artes y con esto solamente se quiere decir que las casas son necesarias para todos, mientras las otras artes sólo son necesarias para los intelectuales, para los hombres de cultura. Se debería concluir que son precisamente los "prácticos" quienes se proponen convertir a las artes en necesarias para todos los hombres, hacer de todos "artistas".

Todavía. ¡La coerción social! ¡Cuánto se charla contra esta coerción! ¡No se piensa que no es más que una palabra! La coerción, la dirección, el plan son simplemente un terreno de selección de los artistas, nada más. Y de selección para fines prácticos, es decir en un campo en el que la voluntad y la coerción están plenamente justificadas. ¡Habría que analizar si la coerción no ha existido siempre! ¿Quizás no sea coerción porque es ejercida por el ambiente y por cada uno en particular, y no por una fuerza centralizada? En el fondo se trata siempre de "racionalismo" contra arbitrio individual. La cuestión no versa entonces sobre la coerción, sino sobre el hecho de si se trata de racionalismo auténtico, de real funcionalidad, o de acto arbitrario, he aquí todo. La coerción es tal sólo para quien no la acepta, no para quien la acepta: si la coerción se desarrolla según el desarrollo de las fuerzas sociales no es coerción, sino "revelación" de verdad cultural, obtenida con un método acelerado. De la coerción se puede decir aquello que los religiosos dicen de la determinación divina: para los "que quieren" no hay tal determinación sino libre voluntad. En realidad, la coerción es combatida porque se trata de la lucha contra los intelectuales y contra ciertos intelectuales, los tradicionales y tradicionalistas; quienes a lo sumo, sólo admiten que las novedades se abran camino poco a poco, gradualmente.

Es curioso que en arquitectura se contraponga el racionalismo al "decorativismo", que es llamado "arte industrial". Es curioso, pero justo. En efecto, debería llamarse siempre industrial cualquier manifestación artística dirigida a satisfacer los gustos de cada uno de los compradores ricos, a "embellecer" su vida, como se dice. Cuando el arte, especialmente en sus formas colectivas, está di-

rigido a crear un gusto de masa, a elevar este gusto, no es "industrial", sino desinteresado, es decir, arte. Me parece que el concepto de racionalismo en arquitectura, o sea de "funcionalismo", es muy fecundo en consecuencias, en principios de política cultural. No es casual que haya surgido precisamente en estos tiempos de "socializaciones" (en sentido amplio) y de intervención de fuerzas centrales para organizar las grandes masas contra los residuos de individualismo y de estética del individualismo en la política cultural.

El racionalismo en la arquitectura. Cuestiones de nombres. Es evidente que en arquitectura, "racionalismo" significa simplemente "moderno"; y es también evidente que 'racional" no es más que una manera de expresar lo bello según el gusto de un tiempo dado. Es comprensible que esto haya ocurrido en la arquitectura antes que en las otras artes, ya que la arquitectura es "colectiva", no sólo como "empleo", sino como "juicio". Se podría decir que el "racionalismo" ha existido siempre, o sea, que siempre se ha tratado de alcanzar un cierto fin partiendo de un gusto determinado y según el conocimiento técnico de la resistencia y de la adaptabilidad del "material".

En qué medida y cómo podrá el "racionalismo" de la arquitectura difundirse entre las demás artes, es una cuestión difícil que será resuelta por la "crítica de los hechos" (lo cual no significa que sea inútil la crítica intelectual y estética que prepara la de los hechos). Cierto es que la arquitectura parece de por sí, la más reformable y "discutible" de las artes. Un cuadro, un libro o una estatuilla pueden poseerse en forma "personal" para satisfación personal; no así una construcción arquitectónica. Indirectamente (por lo que vale en este caso) es necesario recordar la observación de Tilgher de que la obra de arquitectura no puede ser comparada con las otras obras de arte por el "costo", los escombros, etc. Destruir una obra de construcción, o sea, hacer y rehacer, probando y volviendo a probar, no se adapta mucho a la arquitectura.

Es justo que el estudio de la función no es suficiente, aún siendo necesario, para crear la belleza; mientras tanto, sobre la misma "función" nacen discordias, es decir que también la idea y el hecho de función son individuales o dan lugar a interpretaciones individuales. Por otra parte, no he dicho que la "decoración" no sea "funcional", entendiendo por "decoración" en sentido amplio todo aquello que no sea estrictamente "funcional" como la matemática. Entre tanto la "racionalidad" conduce a la "simplifi-

cación'', lo cual ya es mucho (lucha contra el ''secentismo'' estético, que se caracteriza en especial por la supremacía del elemento externamente decorativo sobre el elemento ''funcional'', aunque sea en sentido amplio, es decir, de funciones en las cuales esté comprendida la ''función estética''). Es mucho que se haya llegado a admitir que la ''arquitectura es la interpretación de lo que es práctico''. Quizás podría decirse lo mismo de las otras artes dado que a la expresión ''práctico'' se le quita todo significado peyorativo, ''judaico'' (o chatamente burgués: es observable que en muchos lenguajes, ''burgués'' sólo significa ''chato, mediocre, interesado'', es decir, ha asumido el significado que alguna vez tenía la expresión ''judaico''; sin embargo estos problemas del lenguaje tienen importancia ya que el lenguaje es pensamiento, modo de hablar indica no sólo modo de pensar y de sentir, sino también, de expresarse, o sea de hacerse entender y de sentir). Es cierto que para las otras artes las cuestiones del ''racionalismo'' se plantean en forma diferente que para la arquitectura; sin embargo el ''modelo'' de la arquitectura es útil dado que *a priori* se debe admitir que lo bello es siempre tal y presenta los mismos problemas, cualquiera sea su particular expresión formal. Se podría decir que se trata de ''técnica'', pero técnica no es más que una expresión y el problema volvería a su círculo inicial con otras palabras.

La arquitectura nueva. Carácter objetivo especial de la arquitectura. Realmente la ''obra de arte'' es el ''proyecto'' (el conjunto de los dibujos, planos y cálculos con los cuales personas diferentes del arquitecto ''artista-proyectista'' pueden ejecutar el proyecto, etc.): un arquitecto puede ser considerado como un gran artista por sus planos, sin haber construido nada materialmente. El proyecto es al edificio material como el manuscrito al libro impreso. El edificio es la extrinsecación social del arte, su ''difusión'', la posibilidad dada al público de participar de la belleza (cuando la tiene), al igual que el libro impreso.

Se derrumba la objeción de Tilgher [8] a Croce a propósito de la ''memoria'' como causa de la explicitación artística: el arqui-

[8] Dice Tilgher que, según Croce, ''*la extrinsecación física* del fantasma artístico tiene un fin esencialmente mnemónico'', etc. Es necesario revisar este argumento. ¿Qué significa para Croce, en este caso, ''memoria''? ¿Tiene un valor puramente personal, individual o también de grupo? ¿El escritor se preocupa solamente de sí es llevado históricamente a pensar también en

tecto no tiene necesidad del edificio, sino del proyecto para "recordar". Esto sea dicho aunque se considere la "memoria" crociana sólo como una aproximación relativa a la solución del problema de por qué el pintor pinta, el escritor escribe, etc. y no se limitan a construir fantasmas para su sólo uso y consumo; y teniendo en cuenta también que cada proyecto arquitectónico tiene un carácter "aproximativo" mayor que el manuscrito, la pintura, etc. El escritor también introduce innovaciones en cada edición del libro (o corrige las pruebas modificando, etc; cfr. Manzoni) En la arquitectura la cuestión es más compleja ya que el edificio jamás es completo en sí mismo y debe sufrir adaptaciones, aún con relación al "panorama" en el que debe ser insertado, etc. (y de él no se pueden hacer tan fácilmente, como de un libro, segundas ediciones).

Pero el punto más importante que hoy es preciso respetar es el siguiente: en una civilización de rápido desarrollo, en la cual el "panorama" urbano debe ser muy "elástico", no puede nacer un gran arte arquitectónico, porque es muy difícil concebir edificios hechos para la "eternidad". En América se calcula que un rascacielos no debe durar más de veinticinco años, porque se supone que en tal período la ciudad entera "puede" mudar su fisonomía, etc. Según mi opinión, un gran arte arquitectónico puede nacer solamente después de una etapa transitoria de carácter "práctico", en la cual se busque sólo alcanzar la máxima satisfacción de las necesidades populares elementales con el máximo de conveniencia, entendido esto en sentido amplio, es decir, no solamente en lo que respecta al edificio aislado, la casa aislada o el particular lugar de reunión para las grandes masas, sino en lo que respecta a un conjunto arquitectónico con calles, plazas, jardines, parques, etc.

Algunos criterios de juicio "literario". Un trabajo puede ser meritorio: 1) porque expone un nuevo descubrimiento que hace progresar una actividad científica determinada. Pero no sólo es un mérito la "originalidad" absoluta. En efecto, puede ocurrir: 2) que hechos y argumentos ya conocidos hayan sido seleccionados y dispuestos de acuerdo a un orden, una conexión, un criterio más

los demás? *¿Por qué el artista escribe, o pinta, o esculpe, etc?* En la "Italia che scrive" de febrero de 1929. Artículo típico de la incongruencia lógica y de la ligereza moral de Tilgher, el cual, luego de haber "forzado" banalmente la teoría de Croce al respecto, al finalizar el artículo la representa como suya, en forma extravagante y figurada

adecuado y probatorio que los precedentes. La estructura (la economía, el orden) de un trabajo científico puede ser ella misma "original"; 3) los hechos y los argumentos ya conocidos pueden haber dado lugar a consideraciones "nuevas", subordinadas, pero sin embargo importantes.

El juicio "literario" debe tener en cuenta, evidentemente, los fines que un trabajo se ha propuesto: de creación y reorganización científica, de divulgación de hechos y argumentos conocidos en un determinado grupo cultural, de un determinado nivel intelectual y cultural, etc. Existe por ello una técnica de la divulgación que es necesario adaptar en cada oportunidad y reelaborar. La divulgación es un acto eminentemente práctico, en donde es necesario examinar la conformidad de los medios al fin o sea, justamente, la técnica adoptada. Pero también el examen y el juicio del hecho y de la argumentación "original", es decir, de la "originalidad" de los hechos (conceptos, nexos de pensamiento) y de los argumentos son muy difíciles y complejos y requieren el más amplio conocimiento histórico.

En el capítulo de Croce dedicado a Loria, ver este criterio: "No es lo mismo exponer una observación incidental que se deja pasar sin desenvolverla, que establecer un principio del que han brotado fecundas consecuencias; tampoco es lo mismo enunciar un pensamiento genérico y abstracto, que pensarlo realmente y en concreto; finalmente, tampoco es lo mismo crear que repetir de segunda o tercera mano."[9]

Se presentan los casos extremos: De quien considera que nunca hay nada nuevo bajo el sol y que en todas partes se cuecen habas, también en la esfera de las ideas; y por otra parte, de quien encuentra "originalidades" a más no poder y pretende que es original toda rumia por el sólo hecho de emplear nueva saliva. El fundamento de toda actividad crítica debe basarse, por lo tanto, en la capacidad de descubrir la distinción y la diferencia por debajo de toda superficial y aparente uniformidad y semejanza, y la unidad esencial debajo de todo aparente contraste y diferenciación en la superficie.

(Que al juzgar un trabajo sea necesario tener en cuenta los fines que el autor se propone explícitamente, no significa, por cierto, que deba ser omitido, desconocido o subestimado, cualquier aporte real del autor, aunque sea en oposición al fin propuesto. El que

[9] P. Croce: *Materialismo histórico y economía marxista*, cap. II, Las teorías históricas del profesor Loria. (N. del E.).

Cristóbal Colón se propusiese viajar "en busca del Gran Khan", no disminuye el valor de su viaje real y de sus reales descubrimientos para la civilización europea.)

Criterios metodológicos. Al examinar críticamente una "disertación", puede haber problemas en: 1) valorar si el autor dado ha sabido extraer, con rigor y coherencia, *todas* las consecuencias de las premisas que ha tomado como punto de partida (o de examen). Puede ocurrir que falte el rigor, la coherencia, que haya omisiones tendenciosas, que esté ausente la "fantasía" científica (es decir, que no se sepa ver toda la fecundidad del principio tomado, etc.); 2) valorar los puntos de partida (o de examen), las premisas, que pueden ser negadas de raíz o limitadas o demostradas como no válidas históricamente; 3) investigar si las premisas son homogéneas entre sí, o si por incapacidad o insuficiencia del autor (o ignorancia del estado histórico de la cuestión) han ocurrido contaminaciones entre premisas y principios contradictorios, heterogéneos o históricamente no aproximables. Así la valoración crítica puede tener diversos fines culturales (o también polémico-políticos); puede tender a demostrar que individualmente, Fulano es incapaz y nulo; que el grupo cultural al que Fulano pertenece es científicamente insignificante; que Fulano, que "cree" o pretende pertenecer a un grupo cultural, se engaña o quiere engañar; que Fulano se sirve de las premisas teóricas de un grupo respetable para extraer conclusiones tendenciosas y particularistas, etc.

EL CANTO DECIMO DEL "INFIERNO"

Problemas de "estructura" y "poesía" en la *Divina Comedia,* según Benedetto Croce y Luigi Russo. Lectura de Vincenzo Morello como *corpus vile.* Lectura de Fedele Romani sobre Farinata. De Sanctis. Cuestión de la "representación indirecta" y de las didascalias en el drama. ¿Las didascalias tienen un valor artístico? ¿Contribuyen a la representación de los caracteres? Sí, en cuanto limitan el arbitrio del actor y caracterizan más concretamente el personaje dado. El caso de *Don Juan* [10] de Shaw con el apéndice

[10] Cfr. el III acto de la comedia de G. B. Shaw, *Hombre y Super-hombre.* (N. del E.).

de John Tanner. Este apéndice es una didascalia de la cual un actor inteligente puede y debe extraer elementos para su interpretación. La pintura pompeyana de Medea que asesina a los hijos concebidos de Jasón: Medea es representada con los ojos vendados. El pintor no sabe o no quiere representar aquel rostro. (Existe sin embargo el caso de Niobe, pero en una obra de escultura. Cubrir el rostro habría significado quitar el contenido propio a la obra.) Farinata y Cavalcante: el padre y el suegro de Guido. En ese círculo el castigado es Cavalcante. Ninguno ha observado que si no se tiene en cuenta el drama de Cavalcante en dicho círculo, no se ve *en acto* el tormento del condenado: la *estructura* debería haber conducido a una valoración estética más exacta del canto, ya que todo castigo está representado en acto. De Sanctis notó la aspereza contenida en el canto por el hecho de que Farinata, repentinamente, cambia de carácter: luego de haber sido *poesía* se convierte en *estructura,* es decir, le explica al Dante, hace de Cicerone. La representación poética de Farinata ha sido admirablemente revivida por Romani: Farinata es *una serie de estatuas.* Luego Farinata recita una *didascalia.* El libro de Isidoro del Lungo sobre la *Crónica* de Dino Compagni: allí se establece la fecha de la muerte de Guido. Es extraño que los eruditos no hayan pensado antes en servirse del canto décimo para fijar aproximadamente esta fecha (¿alguien lo ha hecho?). Pero la comprobación efectuada por Del Lungo de niguna manera sirve para interpretar la figura de Cavalcante y dar una explicación del papel que Dante le hace jugar a Farinata.

El drama de Cavalcante. ¿Cuál es la posición de Cavalcante, cuál es su tormento? Cavalcante ve en el pasado y ve en el porvenir, en una zona determinada del pasado y del porvenir en el que está comprendido el presente, pero no ve en el presente. En el pasado Guido está vivo, en el porvenir Guido está muerto, pero en el presente ¿está muerto o vivo? Este es el tormento de Cavalcante, su obsesión, su único pensamiento dominante. Cuando habla, pregunta por el hijo; cuando oye "tuvo", el verbo en pasado, insiste y habiéndose demorado la respuesta, no duda más: su hijo está muerto, y desaparece en el lecho incandescente.

¿Cómo representa Dante este drama? Lo sugiere al lector, no lo representa; da al lector los elementos para que el drama sea reconstruido y estos elementos están dados por la estructura. Sin embargo, hay una parte dramática que precede a la didascalia. Tres

compases: Cavalcante aparece, no erguido y viril como Farinata, sino humilde, abatido, quizás arrodillado y pregunta, vacilante, por el hijo. Dante responde indiferente, o casi indiferente, adoptando un verbo que se refiere a Guido en pasado. Cavalcante de inmediato se da cuenta del hecho y grita desesperadamente. En él está la duda, no la certeza; exige otras explicaciones con tres preguntas en las que hay una gradación de estados de ánimo. *"Come dicesti: "egli ebbe"? — Non vive egli ancora? — Non fiede gli occhi suoi lo dolce lome?"* * En la tercera pregunta está toda la ternura paterna de Cavalcante; la genérica "vida" humana es vista en una condición concreta, en el goce de la luz, que los condenados y los muertos han perdido. Dante tarda en responder y la duda cesa en Cavalcante. Farinata en cambio no se conmueve. Guido es el marido de su hija, mas en aquel momento, este sentimiento no tiene poder en él. Dante subraya esta fuerza de ánimo. Cavalcante se enerva, *pero* Farinata no cambia de aspecto, no dobla la cerviz, mostrándose insensible. Cavalcante cae supino, Farinata no tiene ningún gesto de abatimiento; Dante analiza negativamente a Farinata para sugerir los (tres) movimientos de Cavalcante, la turbación del semblante, la cabeza que decae, el dorso que se dobla. Sin embargo algo ha cambiado también en Farinata. Su reapariciό no es tan altiva como su primera aparición.

Dante no interroga a Farinata sólo para "instruirse", lo interroga porque ha quedado conmovido por la desaparición de Cavalcante. Quiere que le sea desatado el nudo que le impidió responder a Cavalcante; y se siente culpable frente a éste. Por consiguiente, el fragmento estructural no es solamente estructura, es también poesía, es un elemento necesario del drama que se ha desarrollado.

¿Crítica de lo "inexpresado"? Las observaciones hechas por mí podrían dar lugar a la objeción de que se trata de una crítica de lo inexpresado, una historia de lo inexistente, una búsqueda abstracta de plausibles intenciones jamás convertidas en poesía concreta, pero de las cuales quedan rasgos exteriores en el mecanismo de la estructura. Algo semejante a la posición que frecuentemente asume Manzoni en *Los Novios,* como cuando Renzo, luego de haber errado en busca del Adda y de la frontera, piensa en la trenza negra de Lucía: "...y contemplando la imagen de Lucía (!) no *intentaremos* decir lo que sin-

* "¿Cómo, dijiste *tuvo?* Pues qué, ¿no vive aún? ¿No hiere ya sus ojos la dulce luz?".

tió; *el lector conoce las circunstancias y se lo figurará"*. Aquí también conociendo las circunstancias,[11] podría tratar de "figurarse" un drama.

La objeción tiene apariencia de verdad. Si no podemos imaginarnos al Dante poniendo límites a su expresión por razones prácticas (como le ocurre a Manzoni que, por "razones de moral católica", se propone no hablar del amor sexual ni representar las pasiones en su plenitud), el hecho habría ocurrido entonces por "tradiciones del lenguaje poético" que, por otro lado, Dante no siempre habría observado (Ugolino, Mirra, etc.), "reforzadas" por sus sentimientos especiales para con Guido. Pero ¿se puede reconstruir y criticar una poesía si no es en el mundo de la expresión concreta, del lenguaje históricamente realizado? Por consiguiente, no fue un elemento "voluntario", "de carácter práctico o intelectivo" quien *despuntó* las alas al Dante. "Voló con las alas que tenía" por así decir, y no renunció voluntariamente a nada.[12]

El desdén de Guido. En la crítica de G. S. Garganó *La lingua nei tempi di Dante l'interpretazione della poesia* ("Marzocco", 14 de abril de 1929) al libro póstumo de Enrico Sicardi. *La lingua italiana in Dante* (Ed. Optima, Roma), se refiere a la interpretación de Sicardi sobre el "desdén" de Guido. El pasaje —escribía Sicardi— debe ser interpretado así: "No hago el viaje por mi libre elección; no soy libre de venir o no; por el contrario, me condujo a este lugar ese que está allí esperando y *con el cual* vuestro Guido desdeñó

[11] Plinio recuerda que Timanto de Sicion había pintado la escena del sacrificio de Ifigenia velándole el rostro a Agamenón. Lessing, en *Laocoonte,* por vez primera (?) reconoce en este artificio no la incapacidad del pintor para representar el dolor del padre, sino el sentimiento profundo del artista que a través de los gestos más desgarradores del rostro no habría sabido dar una impresión tan penosa de infinita pesadumbre como con esta figura velada, cuya faz está oculta por la mano.

En la pintura pompeyana del sacrificio de Ifigenia, diferente por su composición general de la pintada por Timanto, la figura de Agamenón también aparece velada. De estas diversas representaciones del sacrificio de Ifigenia habla Paolo Enrico Arias en el "Bolletino dell'Intituto Nazionale del dramma antico di Siracusa", artículo resumido en el "Marzocco" del 13 de julio de 1930. En las pinturas pompeyanas existen otros ejemplares de figuras veladas: Medea que asesina a sus hijos. Luego de Lessing, cuya interpretación no es del todo satisfactoria ¿ha sido tratada nuevamente esta cuestión?

[12] Sobre este arvumento del neomalthusianismo artístico de Manzoni cfr. el librito de Croce [*Alessandro Manzoni (Saggi e discussioni)*, Laterza, Bari, 1930, N. de la E.] y el artículo de Giuseppe Citanna en la "Nuova Italia" de junio de 1930.

venir, o sea desdeñó venir acompañado con él hasta aquí''. La interpretación de Sicardi es formal y no sustancial. No se detiene a explicar en qué consiste el ''desdén'' (de la lengua latina, del imperialismo virgiliano, o de las otras explicaciones dadas por los intérpretes). Dante tuvo con prodigalidad la ''gracia'' del Cielo: ¿cómo se podía conceder la misma gracia a un ateo?. (Esto no es exacto ya que la ''gracia'' por su misma naturaleza, no puede ser limitada por ninguna razón). Para Sicardi en el verso: *''Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno''* * el *cui* se refiere sin duda a Virgilio, pero no es un complemento del objeto, sino uno de los pronombres habituales al que le falta la preposición *con*. ¿Y el objeto de *ebbe a disdegno*? Se obtiene del precedente ''da me stesso non vegno'' ** y es, pongamos el caso, o el sustantivo *venuta* o, si se quiere, una proposición objetiva: de *venire*.

En cierto momento de su crítica, Gargano escribe: ''El amigo de Guido dice al pobre padre *desilusionado* de no ver también a su hijo vivo en el infierno, etc.'' ¿*Desilusionado*? Es demasiado poco: ¿se trata de una palabra de Gargano o extraída de Sicardi? No se plantea el problema de por qué Cavalcante debe justamente esperar que Guido venga con Dante al infierno. ¿*''Per l'altezza d' ingegno''*? *** Cavalcante no está impulsado por la ''racionalidad'' sino por la ''pasión''; no existe ninguna razón para que Guido debiese acompañar a Dante; existe solamente el deseo de Cavalcante de saber si en aquel momento, Guido está vivo o muerto y librarse así de su pena. La palabra más importante del verso: *''Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno''* no es *''cui''* o *''disdegno''*, sino únicamente *ebbe*. Sobre *''ebbe''* cae el acento ''estético'' y ''dramático'' del verso y ese es el origen del drama de Cavalcante interpretado en las didascalias de Farinata: y aquí está la ''catarsis''. Dante se corrige, arranca de la pena a Cavalcante, es decir, interrumpe su castigo en *acto*.

El primero en fijar críticamente la fecha de la muerte de Guido Cavalcanti fue Isidoro Del Lungo en su obra *Dino Compagni e la sua Cronica*, de la cual en 1887 se publicó el ''tercer volumen conteniendo los índices históricos y filológicos de toda la obra y el texto de la *Cronica* según el códice Laurenziano Ashburnhamiano''; los volúmenes primero y segundo fueron terminados en 1880 e impresos poco después. Es necesario ver si Del Lungo, al fijar la

* ''A quien quizás vuestro Guido *tuvo* en desdén.''

** No vengo por mí mismo.

*** Por elevación de espíritu.

fecha de la muerte de Guido, pone en relación esta fecha con el décimo canto. Me parece recordar que no. Sobre el mismo argumento habría que revisar la obra de Del Lungo: *Dante nei tempi di Dante* (Bologna 1888); *Dal secolo e dal poema di Dante* (Bologna 1898), y especialmente *Da Bonifazio VIII ad Arrigo VII. Pagine di storia fiorentina per la vita di Dante,* que es una reproducción, revisada y corregida, y quizás ampliada, de una parte de la obra sobre *Dino Compagni e la sua Cronica.*

Vincenzo Morello, Dante, Farinata e Cavalcante.[13] En la ficha bibliográfica del editor se dice: "Las interpretaciones de Morello darán ocasión a discusiones entre los estudiosos, porque se diferencian completamente de las tradicionales y arriban a conclusiones nuevas y diversas." ¿Pero Morello tenía alguna preparación para este trabajo y para esta investigación? El primer escrito comienza así: "La crítica del último trentenio ha explorado tan profundamente las fuentes (!) de la obra dantesca, que ya los sentidos más oscuros, las referencias más difíciles, las alusiones más abstractas y hasta las particularidades más íntimas de los personajes de las tres cántigas, se puede decir que han sido penetrados y clarificados." ¡Quien se conforma goza! Y es muy cómodo partir de una premisa tal; exime de hacer un trabajo propio y muy fatigoso de selección y profundización de los resultados logrados por la crítica histórica y estética. Y continúa: "Es así que, *luego de la debida preparación,* hoy podemos leer y entender la *Divina Comedia* sin extraviarnos más en los laberintos de las viejas conjeturas, que la incompleta información histórica y la *deficiente disciplina intelectual* rivalizaban en construir y volver inextricables." Por consiguiente, Morello habría alcanzado la *debida preparación* y estaría en posesión de una perfecta disciplina intelectual. No será difícil mostrar que ha leído superficialmete el mismo canto décimo y que no ha comprendido ni sus partes más evidentes.

Según Morello, el canto décimo es "por excelencia político" y "la política, para Dante, es cosa un tanto sagrada como la religión"; por consiguiente, es necesario una "disciplina todavía más rígida" en la interpretación del canto décimo para no sustituir con las tendencias y pasiones propias a las ajenas y para no aban-

[13] En 8º, p. 80, ed. Mondadori, 1927. Contiene dos escritos: 1) *Dante e Farinata. Il canto decimo dell'Inferno,* leído en la "Casa di Dante" en Roma el XXV de abril de MCMXXV; 2) *Cavalcante e il suo disdegno.*

donarse a las más extrañas aberraciones. Morello afirma que el canto décimo es político por excelencia, pero no lo demuestra y no lo puede demostrar porque no es verdad. El canto décimo es político como es política toda la *Divina Comedia,* pero no es político por excelencia. A Morello esta afirmación le resulta cómoda para no fatigar sus meninges; ya que se reputa como gran político y gran teórico de la política, le será fácil dar una interpretación política del canto décimo, luego de haber hojeado el canto en la primera edición caída en sus manos, sirviéndose de las ideas generales que circulan sobre la política en Dante, de las que todo buen periodista de cartel como Morello, debe tener algún conocimiento superficial así como un cierto número de fichas de erudición.

Que Morello ha leído superficialmente el canto décimo se ve en las páginas donde trata las relaciones entre Farinata y Guido Cavalcanti (p. 35). Morello quiere explicar la impasibilidad de Farinata durante el desarrollo del *episodio* de Cavalcante. Recuerda la opinión de Fóscolo, para el cual esta indiferencia demuestra el fuerte temple del hombre que "no permite a los afectos familiares distraerle de pensar en las nuevas calamidades de la patria", y la opinión de De Sanctis, para quien Farinata permanece indiferente porque "las palabras de Cavalcante llegan a su oído sin alcanzar su alma, porque su alma está toda ella en un pensamiento único... el arte mal aprendido". Para Morello hay "quizás una explicación más convincente". Y es ésta: "Si Farinata no cambia de aspecto, no dobla la cerviz y se muestra insensible, como quiere el poeta, es quizás no por ser insensible y desatento al dolor ajeno, sino *porque ignora la persona de Guido,* como ignoraba la del Dante y porque ignora que Guido ha contraído matrimonio con su hija. El ha muerto en 1264, tres años antes del retorno de los Cavalcanti a Florencia, cuando Guido tenía siete años; y se comprometió con Bice a la edad de nueve años (1269), cinco años después de la muerte de Farinata. *Si es verdad que los muertos no pueden conocer por sí mismos los hechos de los vivos, sino solamente por medio de las almas que se les aproximan, o de los ángeles o demonios,* Farinata puede desconocer su parentesco con Guido y permanecer indiferente a su suerte, si ningún alma, ángel o demonio le ha llevado la noticia. *Esto parece no haber ocurrido.* El fragmento es asombroso desde muchos puntos de vista y muestra cuán deficiente es la disciplina intelectual de Morello. 1) El mismo Farinata dice abierta y claramente que los heresiarcas de su grupo ignoran los

hechos *"quando s'approssiman e son"* * y no siempre, y en esto consiste su específico castigo, además del arca incandescente, *"per aver voluto vedere nel futuro"* ** y solamente en este caso, *"s'altri non ci adduce"* ***, ellos ignoran. Por consiguiente, Morello no ha leído bien el texto; 2) es propio de diletante buscar, en las obras de arte, intenciones más allá de las aportadas por la expresión literal del escrito. Fóscolo y De Sanctis (especialmente este último) no se apartan de la seriedad crítica; Morello en cambio, piensa realmente en la vida concreta de Farinata en el "Infierno" más que en el canto de Dante, y hasta piensa como poco probable que los demonios y los ángeles hayan podido, en sus ratos perdidos, informar a Farinata de aquello que ignoraba. Es la mentalidad del hombre de pueblo que habiendo leído una novela, quiere saber qué han hecho ulteriormente todos los personajes (de aquí el éxito de las aventuras en cadena). Es la mentalidad de Rosini, que escribe la *Monaca di Monza,* o de todos los escritorzuelos que escriben las continuaciones de las obras ilustres y desarrollan y amplían sus episodios parciales.

Que existe una íntima relación entre Cavalcante y Farinata resulta, en la poesía de Dante, de la letra del canto y de su estructura. Cavalcante y Farinata son vecinos (algún ilustrador imagina, directamente, que están en la misma arca), sus dos dramas se entrelazan estrechamente y Farinata es reducido a la función esestructural de *explicator* para hacer penetrar al lector en el drama de Cavalcante. Explícitamente luego del "tuvo", Dante contrapone Farinata a Cavalcante en el aspecto físico-estatuario que expresa sus posiciones morales; Cavalcante *cae,* se enerva, no aparece más, Farinata, "analíticamente", no cambia de aspecto, no dobla la cerviz ni se muestra sensible.

Pero la incomprensión de la letra del canto por parte de Morello se revela también donde habla de Cavalcante, pp. 31 y siguientes: "En este canto está representado también el drama de la familia a través del desgarramiento de las guerras civiles; no el drama de Dante o Farinata, pero sí el de Cavalcante". ¿Por qué "a través del desgarramiento de las guerras civiles"? Este es un agregado extravagante de Morello. El doble elemento familia-política existe en Farinata y, en efecto, la política lo mantiene de pie frente al desastre familiar, de la hija. Pero en Cavalcante el único

* "Cuando se acercan y existen."

** Por haber querido ver en el futuro.

*** "Si otro no nos lo refiere."

motivo dramático es el amor filial y por eso se derrumba apenas conoce que su hijo ha muerto. Según Morello, Cavalcante "pregunta a Dante *llorando:* —¿Por qué mi hijo no se encuentra a tu lado? Llorando. Verdaderamente se puede decir que el de Cavalcante es el llanto de la guerra civil". Estupidez derivada de la afirmación de que el canto décimo es "por excelencia político". Y más allá: "Guido estaba vivo en la época del místico viaje; pero había muerto cuando Dante escribía. Por ello, Dante realmente escribía de un muerto, *no obstante, por la cronología del viaje, debía,* finalmente informar al padre lo contrario", etc.; párrafo que demuestra cómo Morello ha rozado apenas el contenido dramático y poético del canto y, literalmente, ha girado alrededor de las palabras textuales.

Superficialidad llena de contradicciones ya que posteriormente Morello se detiene en la predicción de Farinata sin pensar que, si esos heresiarcas pueden saber el futuro, deben saber el pasado, dado que el futuro se transforma siempre en pasado; esto no lo lleva a releer el texto y verificar el significado.

Pero también es muy superficial la llamada interpretación política que hace Morello del décimo canto. No es más que el replanteo de la vieja cuestión de si el Dante fue güelfo o gibelino. Para Morello, Dante fue sustancialmente gibelino y Farinata es "su héroe", sólo que Dante fue gibelino como Farinata, es decir, "hombre político" más que "hombre de partido". En este tema se puede decir todo lo que se quiera. En realidad Dante, como él mismo lo dice, "es del partido de sí mismo"; esencialmente era un "intelectual", y su sectarismo y partidismo eran de orden intelectual más que político en sentido inmediato. Por otro lado la posición política de Dante podría ser fijada solamente con un análisis, muy minucioso, no sólo de todos los escritos del mismo Dante, sino también de las divisiones políticas de su tiempo que eran muy diferentes de las que había cincuenta años antes.

Morello está demasiado encerrado en la retórica literaria como para estar en situación de concebir en forma realista las posiciones políticas de los hombres del Medioevo hacia el Imperio, el papado y su república comunal.

Lo que hace sonreir en Morello es su "desdén" por los comentadores, que aflora aquí y allá, como en la p. 52, en el escrito *Cavalcanti e il suo disdegno* donde dice que "la prosa de los comentadores frecuentemente altera el sentido de los versos". ¡Pero miren quién lo dice! Este escrito de Morello pertenece precisamente a aquella literatura de folletín alrededor de la *Divina Comedia,* inútil y obstruyente, con sus conjeturas, sutilezas y ocurrencias

agudas de gente que por tener la pluma en la mano se cree con derecho a escribir de cualquier cosa, desovillando las extravagancias de su pobre talento.

Las "renuncias descriptivas" en La Divina Comedia. De un artículo de Luigi Russo, *Per la poesia del Paradiso dantesco,* (en el "Leonardo" de agosto de 1927) extraigo algunas referencias a las "renuncias descriptivas" de Dante que, en todo caso tienen diferente origen y explicación que las del episodio de Cavalcante. De ellas se ha ocupado Augusto Guzzi en la "Rivista d'Italia" del 15 de noviembre de 1924, pp. 456-479 *(Il Paradiso e la critica del De Sanctis).* Russo escribe: "Guzzo habla de las "renuncias descriptivas" que son frecuentes en el *Paraíso: —Qui vince la memoria mia lo ingegno, —Se mo' sonasser tutte quelle lingue—* etc. y considera que ésta es una prueba de que, donde Dante no puede transfigurar celestialmente la tierra, "antes de dar vuelta, invertir, violentar la experiencia con abstracta y artificial fantasía, renuncia a describir el fenómeno celeste" (p. 478). Aquí también Guzzo, como los demás dantistas, cae víctima de una valoración psicológica de muchos versos similares que hay en el *Paraíso.* Es típico el caso de Vossler que alguna vez se sirvió de estas "renuncias descriptivas" del poeta como si fuesen confesiones de impotencia fantástica para concluir, sobre el testimonio del propio artista, en la inferioridad del tercer cántico. Recientemente, en un arrepentimiento crítico, Vossler, volvió a referirse a estas renuncias descriptivas para atribuirles un valor religioso, como si el poeta quisiese advertir, de trecho en trecho, que ése es el reino del absoluto trascendente.[14] A mi me parece que el poeta jamás es tan expresivo como en esta confesión de impotencia expresiva, la cual, en verdad, es considerada no en su contenido (que es negativo), sino en su tono lírico (que es positivo y, algunas veces, hiperbólicamente positivo). Es la poesía de lo inefable; y no es necesario cambiar la poesía de lo inefable por la "inefabilidad poética."

Para Russo, no se puede hablar de renuncias descriptivas en Dante. Se trata, en forma negativa, de expresiones plenas, suficientes, de todo aquello que se agita verdaderamente en el pecho del poeta. Russo lo menciona en la nota a un estudio suyo, *Il Dante del Vossler e l'unità poetica della Commedia,* en el volumen XII de los "Studi Danteschi", dirigidos por Michele Barbi, pero la cen-

[14] *Die göttliche Komoedie,* 1925, II. Band, pp. 771-772.

sura de Vossler se debe referir a sus tentativas de jerarquizar artísticamente los tres cánticos.

El ciego Tiresia. En 1918, en un artículo "Sotto la mole" * titulado *El ciego Tiresia* se publicó un esbozo de la interpretación dada en estas notas a la figura de Cavalcante. La nota publicada en 1918 se basaba en la noticia aparecida en los periódicos que, en un pueblecito de Italia, una muchachita quedó ciega luego de haber profetizado el fin de la guerra para el año 1918. El nexo es evidente. En la tradición literaria y en el folklore, el don de la previsión está siempre ligado a la enfermedad actual del profeta que, mientras ve el futuro, no ve el presente inmediato porque es ciego. (Esto quizás se vincula a la preocupación por no turbar el orden natural de las cosas; por ello, como ocurre con Cassandra, no se cree a los profetas. Si fuesen creídas sus profecías no se verificarían ya que los hombres, puestos sobre aviso, actuarían diferentemente y los hechos entonces, se desarrollarían en forma distinta que las previsiones, etc.).

Una carta de Umberto Cosmo. De una carta del profesor U. Cosmo [15] (de los primeros meses de 1932) extraigo algunos trozos sobre el tema de Cavalcante y Farinata: "Me parece que nuestro amigo ha dado en el clavo, y algo que se aproxima a su interpretación he enseñado yo siempre. Junto al drama de Farinata está también el drama de Cavalcante y han hecho mal los críticos en el pasado (y lo siguen haciendo) al dejarlo en la sombra. Por consiguiente, el amigo haría una gran obra poniéndolo en evidencia. Mas para esto necesitaría profundizar un poco más en el alma medieval. Cada uno de los dos, Farinata y Cavalcante, sufre su drama. Pero el drama de uno no toca al otro. Están ligados por el parentesco de los hijos, pero son adversarios. Por eso no se encuentran. Y su fuerza como *dramatis personae,* es su culpa como

* "Sotto la mole" (Bajo la mole), título de la sección en la que Gramsci escribía sus artículos para la edición turinesa del "Avanti!" (N. del E.) La "mole" designaba a la gran cúpula Antonelliana cuyo elevado pináculo sobrepasaba en altura, por aquella época, a todos los edificios de Turín (N. del T.)

[15] Mediante un amigo común, Gramsci había comunicado al prof. Umberto Cosmo su interpretación del drama de Cavalante. Umberto Cosmo respondió con una carta que fue transmitida a Gramsci, quien la transcribe luego en sus notas (N. del E.).

hombres. Más difícil me parece probar que la interpretación dañe vitalmente la tesis de Croce sobre la poesía y la estructura de la *Comedia.* Sin duda, la estructura de la obra tiene también valor de poesía. Con su tesis, Croce reduce la poesía de la *Comedia* a pocos fragmentos y pierde casi toda la sugestión que surge de ella. Es decir, pierde casi toda su poesía. La virtud de la gran poesía es la de sugerir más que la de decir, y sugerir siempre cosas nuevas. De aquí su eternidad. Por consiguiente, sería necesario poner bien en claro que la virtud de sugestión que emana del drama de Cavalcante emana de la estructura de la obra (la previsión del futuro y la ignorancia del presente de los condenados; su estar en ese determinado cono de sombra, como dice bastante felizmente el amigo, el estar los dos sufrientes en la misma tumba [¡?] ligados por determinadas leyes constructivas). Partes todas de la estructura que se convierten en fuentes de poesía. Quitadlas y la poesía se desvanece. Para estar más seguro del efecto, me parece que estaría bien probar de nuevo la tesis con cualquier otro ejemplo. Escribiendo del *Paraíso* he arribado a la conclusión de que, donde la *construcción* es débil, es débil también la poesía... Pero más eficaz sería buscar dicha prueba en cualquier episodio plástico del *Infierno* o del *Purgatorio.* Pienso por ello que el amigo haría muy bien en desarrollar su tesis con el rigor de su raciocinio y la claridad de su expresión. La comparación con las didascalias de los dramas propiamente dichos es sutil y puede ayudar a esclarecer. Te agrego algunas indicaciones bibliográficas más fáciles. El estudio de Russo se puede ver completo en: L. Russo, *Problemi di metodo critico,* Bari, Laterza, 1929. En la "Critica" estaría bien revisar lo que escribe Arangio-Ruiz ("Critica", t. XX, pp. 340-457). El artículo ha sido declarado "bellísimo" por Barbi. Pretencioso en su filosofía pomposa, el estudio de Mario Rossi (*Per lo studio della genesi della poesia dantesca. La seconda cantica: poesia e struttura nel poema*) en "Annali dell'Istruzione media", 1930, pp. 432-473. Barbi se ocupa de él, pero no dice nada de nuevo, en el último fascículo de los "Studi Danteschi", (XVI, pp. 47 y ss.) *Poesía e struttura nella Divina Commedia. Por la genesi e l'inpirazione centrale della Divina Commedia.* En un estudio *Con Dante e coi suoi interpreti* (Vol. XV "Studi Danteschi") Barbi pasa revista también a las últimas interpretaciones del canto de Farinata. Y sin embargo Barbi publicó un comentario suyo en el vol. VIII de los "Studi Danteschi".

Habría que hacer muchas observaciones sobre estas notas del profesor Cosmo.

Rastignac[16]. Ya que es necesario enfrascarse en la importantísima tarea de hacer progresar la crítica dantesca o de aportar la piedrita propia al edificio comentador y clarificador del divino poema, etc., el mejor modo de presentar estas observaciones sobre el canto décimo parece ser el polémico, para destrozar a un clásico filisteo como Rastignac y demostrar, de manera drástica y fulminante y aunque sea demagógica, que los representantes de un grupo social subalterno pueden chasquear científicamente y por el gusto artístico, a rufianes intelectuales como Rastignac. ¡Pero Rastignac cuenta menos que una brizna en el mundo cultural oficial! No se requiere mucho valor para mostrar su ineptitud y su nulidad. Sin embargo su conferencia fue pronunciada en la Casa de Dante romana. ¿Quién dirige esta Casa de Dante en la ciudad eterna? ¿Tampoco cuentan nada la Casa de Dante y sus dirigentes? ¿Y si es así por qué la gran cultura no los elimina? ¿Y cómo ha sido juzgada la conferencia por los dantistas? ¿Barbi no ha hablado en sus reseñas de los "Studi Danteschi" para mostrar las deficiencias, etc.? Por otro lado, es agradable poder tomar por el cuello a un hombre como Rastignac y servirse de él como pelota para jugar al fútbol.

Shaw y Gordon Craig. Polémica entre los dos sobre el teatro. Shaw defiende sus muy extensas didascalias no como ayuda a la representación, sino a la lectura. Según Aldo Sorani ("Marzocco" del 1 de noviembre de 1931) estas didascalias de Shaw "son precisamente lo contrario de lo que Gordon Craig desea y exige como apto para revivir en escena la fantasía del autor dramático, para recrear la atmósfera en la cual ha surgido la obra de arte y se ha impuesto al mismo autor".

EL TEATRO DE PIRANDELLO

Una nota juvenil de Luigi Pirandello. Publicada en la "Nuova Antologia" del 1 de enero de 1934 y escrita por Pirandello en los años 1889-90, cuando era estudiante en Bonn: "Nos lamentamos de que en nuestra literatura esté ausente el drama y al respecto se dicen muchas cosas y otras muchas se proponen: consuelos, exhortaciones, indicaciones, proyectos, obra inútil. El verdadero mal no se ve y

[16] Vincenzo Morello (N. del E.).

no se quiere ver. Falta la concepción de la vida y del hombre. Y sin embargo hemos tenido tiempo para producir la épica y el drama. Árido y estúpido alejandrinismo el nuestro.''

Sin embargo, esta nota de Pirandello, quizás no hace más que responder a discusiones de estudiantes alemanes sobre la necesidad genérica de una *Weltanschauung* y es más superficial de lo que parece. De cualquier manera, Pirandello se ha formado una concepción de la vida y del hombre, pero es una concepción ''individual'', incapaz de una difusión nacional-popular que ha tenido, sin embargo, una gran importancia ''crítica'' de corrosión de una vieja práctica teatral.

La ''dialéctica'' en Pirandello. Sobre Pirandello será necesario escribir un ensayo especial utilizando todas las notas escritas por mí durante la guerra, cuando Pirandello era combatido por una crítica incapaz hasta de resumir sus dramas (recordar las crónicas sobre *L'innesto* en los periódicos turineses luego de la primera representación y las ofertas de asociación hechas por Nino Berrini) y suscitaba las furias de una parte del público. Recordar que *Liolà* fue sacada del repertorio por Pirandello debido a las demostraciones hostiles de los jóvenes católicos turineses en la segunda representación.[17]

La importancia de Pirandello, antes que artística, me parece de carácter intelectual y moral, es decir, cultural. Ha tratado de introducir en la cultura popular la ''dialéctica'' de la filosofía moderna, en oposición al modo aristotélico-católico de concebir la ''objetividad de lo real''. Lo hizo como puede hacerse en el teatro y como puede hacerlo el propio Pirandello; esta concepción dialéctica de la objetividad se presenta al público como aceptable ya que está personificada por caracteres excepcionales y, por consiguiente, con un ropaje romántico, en lucha paradojal contra el sentido común y el buen sentido. Mas ¿podría ser de otra forma? Sólo así los dramas de Pirandello muestran menos el carácter de ''diálogos filosóficos'', que lo tienen bastante sin embargo, ya que los protagonistas deben demasiado frecuentemente ''explicar y justificar'' el nuevo modo de concebir lo real. Por otro lado, el mismo Pirandello no siempre escapa de un verdadero solipsismo, pues en él la ''dialéctica'' es más sofística que dialéctica.

[17] Cfr. el artículo de la ''Civiltà Cattòlica'' del 5 de abril de 1930: *''Lazzaro'' ossia un mito di Luigi Pirandello.*

La "ideología" pirandelliana. Quizás tenga razón Pirandello en ser el primero en protestar contra el "pirandellismo", es decir, en sostener que el llamado pirandellismo es una abstracta construcción de críticos sedicentes no autorizada por su teatro, una cómoda fórmula que esconde frecuentemente intereses culturales e ideológicos tendenciosos que no quieren ser confesados en forma explícita. Cierto es que Pirandello ha sido siempre combatido por los católicos: recordar el hecho de que *Liolà* fue retirada del repertorio luego del griterío organizado por los jóvenes católicos en el teatro Alfieri de Turín, instigados por el "Momento" y su mediocre comentarista teatral, Saverio Fino.

La acción contra *Liolà* se basó en la pretendida obscenidad de la comedia, pero en realidad todo el teatro de Pirandello es contrario a los católicos por la concepción pirandelliana del mundo que, cualquiera sea *ella y cualquiera sea su coherencia filosófica, es indudablemente* anticatólica, como no lo fue la concepción "humanitaria" y positivista del verismo burgués y pequeño-burgués del teatro tradicional. En realidad no parece que se pueda atribuir a Pirandello una concepción del mundo coherente, no parece que pueda extraerse de su teatro una filosofía y por ello no se puede decir que el teatro pirandelliano sea "filosófico". Es verdad sin embargo que en Pirandello existen puntos de vista que pueden vincularse genéricamente a una concepción del mundo que, a grosso modo, se puede identificar con la subjetivista. Pero el problema es el siguiente: 1) ¿estos puntos de vista son presentados de manera "filosófica", o por el contrario los personajes viven estos puntos de vista como modos de pensar individuales? ¿La "filosofía" implícita es explícitamente sólo "cultura" y "ética" individual? Es decir ¿existe, al menos dentro de ciertos grados, un proceso de transfiguración artística en el teatro pirandelliano? ¿Se trata de un reflejo siempre igual, de carácter lógico, o en cambio las posiciones son siempre diferentes, es decir de carácter fantástico?; 2) ¿estos puntos de vista son necesariamente de orígenes libresco, docto tomados de los sistemas filosóficos individuales o existen en cambio en la vida misma, en la cultura de la época y hasta en la cultura popular de primer grado, en el folklore?

Este segundo punto me parece fundamental y puede ser resuelto a través de un examen comparativo de los diferentes dramas, tanto los concebidos en dialecto y donde se representa una vida aldeana, "dialectal", como los concebidos en lengua literaria y donde se representa una vida superdialectal, de intelectuales burgueses de tipo nacional y también cosmopolita. Ahora, parece que, en el teatro dialectal, el pirandellismo se justifica por los modos de pensar "his-

tóricamente'' populares y populacheros, dialectales. Es decir que no se trata de ''intelectuales'' disfrazados de hombres de pueblo, de hombres de pueblo que piensan como intelectuales, sino de reales hombres de pueblo sicilianos que histórica y regionalmente piensan y obran así justamente porque son hombres de pueblo y sicilianos. Que no sean católicos, tomistas, aristotélicos, no quiere decir que no sean hombres de pueblo y sicilianos; que no puedan conocer la filosofía subjetivista del idealismo moderno no quiere decir que en la tradición popular no puedan existir filones de carácter ''dialécticos'' e inmanentistas. Si esto se demostrase, todo el castillo del pirandellismo, es decir, del intelectualismo abstracto del teatro pirandelliano se derrumbaría, lo que ocurrirá probablemente.

Pero no me parece que en estos términos se haya agotado el problema cultural del teatro pirandelliano. En Pirandello tenemos un escritor ''siciliano'', que logra concebir la vida aldeana en términos ''dialectales'', folklóricos (aunque el suyo no es el folklorismo influenciado por el catolicismo, sino aquél aún ''pagano'', anticatólico bajo la cáscara católica supersticiosa), que al mismo tiempo es un escritor ''italiano'' y un escritor ''europeo''. Y en Pirandello tenemos aún más; la conciencia crítica de ser al mismo tiempo ''siciliano'', ''italiano'' y ''europeo'', y con esto la debilidad artística de Pirandello junto a su gran significado ''cultural'' (como he indicado en otro lugar). Esta contradicción que está en lo íntimo de Pirandello ha sido expresada explícitamente en algunos de sus trabajos narrativos (en una largo cuento, me parece, que en *Il turno*[18] se representa el encuentro entre una mujer siciliana y un marinero escandinavo, entre dos ''provincias'' tan lejanas históricamente). Sin embargo, lo importante es esto: el sentido crítico-histórico de Pirandello lo ha llevado en el campo cultural a disolver y superar el viejo teatro tradicional, convencional, de mentalidad católica y positivista, podrido en el moho de la vida regional o de los ambientes burgueses chatos y abyectamente banales. Pero tal sentido ¿ha dado lugar a creaciones artísticas completas? ¿Está libre Pirandello de todo intelectualismo aunque el suyo no sea el atribuido por la crítica vulgar de origen católica-tendenciosa o tilgheriana diletante? ¿No es más un crítico del teatro, de la cultura, de las costumbres nacionales-regionales, que un poeta? O bien ¿dónde es realmente poeta, dónde su actitud crítica se ha transformado en contenido, en forma de arte? Y dicha actividad ¿no es ''polémica intelectual'', logicismo

[18] No es *Il turno,* sino *Lontano.* Cfr. *Novelle per un anno,* vol. I, pp. 731 ss., Mondadori, 1937 (N. del E.).

si no de filósofo, sí de "moralista" en sentido superior? En mi opinión Pirandello es artista justamente cuando es "dialectal" y *Liolà* me parece su obra maestra, aunque existen por cierto muchos "fragmentos" de gran belleza en el teatro "literario".

Literatura sobre Pirandello. Por los católicos: Silvio D'Amico, *Il teatro italiano* (Treves, 1932) y algunas notas de la "Civilitá Cattolica". El capítulo de D'Amico sobre Pirandello fue publicado en la "Italia Letteraria" del 30 de octubre de 1932 y ha determinado una vivaz polémica entre el mismo D'Amico e Italo Siciliano en la "Italia Letteraria" del 4 de diciembre de 1932. Italo Siciliano es autor de un ensayo *Il teatro di L. Pirandello,* que parece ser bastante interesante, porque trata precisamente de la "ideología" pirandelliana. Para Siciliano, el Pirandello "filósofo" no existe, es decir, la llamada "filosofía pirandelliana" es "un melancólico, multicolor y contradictorio trasto viejo de lugares comunes y sofismas decrépitos", "la famosa lógica pirandelliana es un vano y defectuoso ejercicio dialéctico" y "la una y la otra [*la lógica y la filosofía*] constituyen el peso muerto, el lastre que tira abajo una obra de arte de indudable potencia". Para Siciliano "el fatigoso fantasear de Pirandello no se ha transformado en lirismo o poesía, ha permanecido en bruto y no habiendo sido vivido profundamente sino *plaqué,* no asimilado, a veces incompatible, ha perjudicado, trabado y sofocado la verdadera poesía pirandelliana". Siciliano parece reaccionar contra la crítica de Adriano Tilgher que había hecho de Pirandello "el poeta del problema central", es decir, había considerado como "originalidad artística" de Pirandello lo que era un simple elemento cultural, que debía estar subordinado y que había que examinar en su importancia cultural. Para Siciliano la poesía de Pirandello no coincide con este contenido abstracto, y por ello esta ideología es completamente parasitaria; al menos así parece. Y eso creo que no es justo. Que el elemento cultural no es el único en Pirandello, puede ser concedido y por otro lado es cuestión de examen filológico; también puede admitirse que este elemento cultural no siempre se ha transfigurado artísticamente. Pero de cualquier manera queda por estudiar: 1) si en algún momento se ha convertido en arte; 2) si como elemento cultural no ha cumplido una función y un significado, aunque sea cambiando el gusto del público, desprovincializándolo y modernizándolo, y si no ha cambiado también las tendencias psicológicas, los intereses morales de los otros escritores de teatro, confluyendo con el mejor futurismo en el trabajo de destrucción del bajo ochocentismo pequeño burgués y filisteo.

La posición ideológica de D'Amico hacia el "pirandellismo" está

expresada en estas palabras: "Con vista y consentimiento de aquellos filósofos que comenzando por Herácrito piensan lo contrario, es bien cierto que, en sentido absoluto, nuestra personalidad es siempre idéntica y una, del nacimiento al Más Allá; si cada uno de nosotros fuese "tantos" como dice el padre de los *Sei personaggi,* cada uno de estos "tantos" no tendría ni para gozar los beneficios ni para pagar las deudas de los otros que lleva en sí; mientras la unidad de la conciencia nos dice que cada uno de nosotros es siempre "aquel" y que Pablo debe redimir las culpas de Saúl, porque habiéndose convertido "en otro" es siempre la misma persona."

Este modo de plantear la cuestión es bastante tonto y ridículo; y, por otro lado, habría que analizar si en el arte de Pirandello no predomina el humorismo, es decir, si el autor no se divierte haciendo nacer ciertas dudas "filosóficas" en cerebros no filosóficos y mezquinos para *"forzar" al subjetivismo y el solipsimo filosófico.* Las tradiciones y la educación filosófica de Pirandello son fundamentalmente de origen "positivista" y cartesiana a lo francesa. Ha estudiado en Alemania, pero en la Alemania de la erudición filológica pedante, de origen no por cierto hegeliana, sino positivista. Ha sido en Italia profesor de estilística y ha escrito sobre estilística y sobre humorismo, no según las tendencias idealistas neohegelianas, sino sobre todo, en sentido positivista. Justamente por ello hay que verificar y fijar que la "ideología" pirandelliana no tiene orígenes librescos y filosóficos, por el contrario, está ligada a experiencias histórico-culturales vividas con un aporte mínimo de carácter libresco. No está excluído que las ideas de Tilgher hayan reaccionado sobre Pirandello, es decir que Pirandello, aceptando las justificaciones críticas de Tilgher, haya concluido por conformarse y por ello será necesario distinguir entre el Pirandello de antes de la hermenéutica tilgheriana y el posterior.

Es preciso ver en la "ideología"[19] pirandelliana, cuanto de ella tiene el mismo origen que aquello que parece formar el núcleo de los escritos "teatrales" de Nicolás Evreinov.

Para Evreinov, la teatralidad no es solamente una determinada forma de actividad artística, que se expresa técnicamente en el teatro propiamente dicho. La teatralidad está en la vida misma, es una actitud propia del hombre, en cuanto el hombre tiende a creerse

[19] Sobre la concepción del mundo implícita en los dramas de Pirandello es necesario leer el prefacio de Benjamín Cremieux a la traducción francesa de *Enrico IV* (Editions de "N. R. F.").

y hacerse creer diferente de lo que es. Es necesario estudiar bien estas teorías de Evreinov, pues me parece que indica un rasgo psicológico exacto, que debería ser examinado y profundizado. En este sentido existen muchas formas de "teatralidad": una es la tan comúnmente conocida, que aparece en forma caricaturesca y que se llama "histrionismo"; pero existen también otras formas que no son peyorativas, o lo son en menor escala, y algunas que son normales y hasta meritorias. En realidad, cada uno tiende, aunque sea a su modo, a crearse un carácter, a dominar ciertos impulsos e instintos, a adquirir ciertas formas "sociales" que van del snobismo a las conveniencias, la corrección, etc. Pero ¿qué significa "lo que se es realmente" y con respecto a quién se trata de aparecer "diferente"? Lo "que se es realmente" sería el conjunto de los impulsos e instintos animalescos y aquello que se trata de parecer es el "modelo" social, cultural, de una cierta época histórica que se trata de lograr. Me parece que lo "que se es realmente" está dado por la lucha por transformarse en aquello en que se quiere llegar a ser.

Como he observado en otro lugar, Pirandello es críticamente un "paisano" siciliano que ha adquirido ciertos caracteres nacionales y ciertos caracteres europeos, pero que siente en sí mismo estos tres elementos de civilización como yuxtapuestos y contradictorios. De esta experiencia deriva la actitud de observar las contradicciones en las personalidades de los demás y luego directamente de ver el drama de la vida como el drama de estas contradicciones.

Por otro lado, un elemento no sólo del teatro dialectal siciliano (*Aria del continente*), sino de todo teatro dialectal italiano y también de las novelas populares, es la descripción, la sátira y la caricatura del provinciano que quiere aparecer "transfigurado" en un carácter "nacional" o europeo-cosmopolita y no es más que un reflejo del hecho de no existir aún una unidad nacional cultural en el pueblo italiano, y de que el "provincialismo" y el particularismo estén radicados todavía en las costumbres y en los modos de pensar y actuar. Teniendo en cuenta además que no existe un "mecanismo" para elevar colectivamente la vida del nivel provincial al nacional europeo y que por ello, las "salidas" y *raids* individuales en este sentido, asumen formas caricaturescas, mezquinas, "teatrales", ridículas, etc.

La personalidad artística de Pirandello. En otro lugar he observado cómo en un juicio crítico-histórico sobre Pirandello, el

elemento "historia de la cultura" debe ser superior al elemento, "historia del arte", es decir que en la actividad literaria pirandelliana prevalece el valor cultural al valor estético. En el cuadro general de la literatura contemporánea, la eficacia de Pirandello ha sido más grande como "innovador" del clima intelectual que como creador de obras artísticas. Ha contribuído mucho más que los futuristas a "desprovincializar" al "hombre italiano", a suscitar una actitud "crítica" moderna en oposición a la actitud "melodramática" tradicional y ochocentista.

La cuestión es sin embargo mucho más compleja de lo que aquí parece. Y se plantea así: los valores poéticos del teatro pirandelliano (y el teatro es el terreno más propio de Pirandello, la expresión más completa de su personalidad poético-cultural) no sólo deben ser aislados de su preponderante actividad de cultura, intelectual-moral, sino que también deben sufrir una limitación ulterior ya que la personalidad artística de Pirandello es múltiple y compleja. Cuando Pirandello escribe un drama, no expresa "literariamente" es decir con la palabra, más que un aspecto parcial de su personalidad artística. Él "debe" integrar la "escritura literaria" con su obra de primer actor y de director. El drama de Pirandello adquiere toda su expresividad sólo en la medida que el "recitado" sea dirigido por Pirandello actor, es decir, en la medida que haya suscitado en los actores dados una determinada expresión teatral y en la medida que Pirandello director haya creado una determinada relación estética entre el complejo humano que recitará y el aparato material de la escena (luz, colores, puesta en escena en sentido amplio). Lo que significa que el teatro pirandelliano está estrechamente ligado a la personalidad física del escritor y no sólo a los valores artístico-literarios "escritos". Muerto Pirandello (es decir si más que como escritor no actúa como primer actor y director) ¿en qué se convertirá el teatro de Pirandello? "Un cañamazo" genérico, que en cierto sentido puede aproximarse a los escenarios del teatro pregoldoniano, de los "pretextos" teatrales y no de la "poesía" eterna. Se dirá que esto ocurre con todas las obras de teatro, y en parte es verdad. Mas sólo en cierto sentido. Es verdad que una tragedia de Shakespeare puede tener diversas interpretaciones teatrales según los primeros actores y directores, es decir, es verdad que toda tragedia de Shakespeare puede convertirse en "pretexto" para espectáculos teatrales diversamente originales; pero permanece el hecho de que la tragedia "impresa" en libro y leída individualmente tiene una vida artística independiente, que puede abstraerse del recitado teatral. Es también poesía y arte fuera del teatro y del

espectáculo. Esto no ocurre con Pirandello. Su teatro vive estéticamente en su mayor parte solo si es "representado" teatralmente, teniendo a Pirandello como primer actor y director. (Entendiendo todo esto con mucha sal.)

II

CARÁCTER NO NACIONAL-POPULAR DE LA LITERATURA ITALIANA

CARACTER NO NACIONAL-POPULAR DE LA LITERATURA ITALIANA

Nexo de problemas. Polémicas surgidas en el período de formación de la nación italiana y de la lucha por la unidad política y territorial y que han continuado y continúan obsesionando por lo menos a una parte de los intelectuales italianos. Algunos de tales problemas, muy antiguos (como el de la lengua), resurgen en los primeros tiempos de la formación de una unidad cultural italiana. Han nacido de la comparación entre las condiciones generales de Italia y la de los demás países, especialmente de Francia, o por el reflejo de condiciones italianas peculiares, como el hecho de que la península fue la sede del imperio romano y se transformó en la sede del mayor centro de la religión cristiana. El conjunto de estos problemas es el reflejo de la fatigosa elaboración de una nación italiana de tipo moderno, obstaculizada por condiciones de equilibrio de fuerzas internas y externas.

Jamás ha existido conciencia entre las clases intelectuales y dirigentes de que existe un nexo entre estos problemas, un nexo de coordinación y de subordinación. Nunca nadie ha presentado estos problemas como un conjunto ligado y coherente, pero cada uno de ellos tomado en particular se ha replanteado periódicamente según intereses polémicos inmediatos, no siempre expresados claramente, sin deseos de profundización. Por ello, la consideración de tales problemas ha sido hecha en forma abstractamente cultural, intelectualista, sin una exacta perspectiva histórica y por lo tanto sin que de ella derivase una solución política-social concreta y coherente.

Cuando se dice que jamás ha existido una conciencia de la

unidad orgánica de tales problemas, es necesario entenderse. Quizás sea verdad que no se ha tenido el coraje de plantear en forma exhaustiva la cuestión porque de una tal formulación, rigurosamente crítica y consecuente, se temía derivasen inmediatamente peligros vitales para la vida nacional unitaria. Esta timidez de muchos intelectuales italianos debe ser a su vez explicada y es característica de nuestra vida nacional. Por otro lado parece irrefutable que ninguno de tales problemas pueda ser resuelto aisladamente (en cuanto son todavía presentes y vitales). Por lo tanto, una consideración crítica y desapasionada de todas estas cuestiones, que aun obsesionan a los intelectuales y que hoy se las presenta en camino de lograr una solución orgánica (unidad de la lengua, relación entre arte y vida, cuestión de la novela y de la novela popular, cuestión de una reforma intelectual y moral, es decir de una revolución popular que cumpla la misma función que la Reforma protestante en los países germánicos y que la Revolución francesa, cuestión de la "popularidad" del Risorgimento, que habría sido alcanzada con la guerra de 1915-18 y con los trastornos sucesivos, de donde el empleo inflacionista de los términos de revolución y revolucionario) puede dar la pista más útil para reconstruir los caracteres fundamentales de la vida cultural italiana y las exigencias que de ellos derivan para la solución.

He aquí el "catálogo" de las más significativas cuestiones a examinar y analizar: 1) "¿por qué la literatura italiana no es popular en Italia?" (para usar la expresión de Ruggero Bonghi); 2) ¿existe un teatro italiano? Polémica planteada por Ferdinando Martini y que está ligada con otra sobre la mayor o menor vitalidad del teatro dialectal y del que se expresa en el idioma; 3) cuestión de la lengua nacional, tal como fue planteada por Alessandro Manzoni; 4) si ha existido un romanticismo italiano; 5) ¿es necesario provocar en Italia una reforma religiosa como la protestante? Es decir, la ausencia de luchas religiosas vastas y profundas, determinada por haber sido Italia la sede del papado cuando fermentaron las innovaciones políticas que están en la base de los Estados modernos, ¿fue origen de progreso o retroceso?; 6) ¿el Humanismo y el Renacimiento han sido progresivos o regresivos?; 7) impopularidad del Risorgimento, o sea indiferencia popular en el período de las luchas por la independencia y la unidad nacional; 8) apoliticismo del pueblo italiano, que es expresado con las frases de "insurreccionarismo", "subversionismo", "antiestatalismo" primitivo y elemental; 9) no existencia de una literatura popular en sentido estricto (novelas de folletín, aventuras científicas, policiales, etc.)

y "popularidad" persistente de este tipo de novelas traducida de lenguas extranjeras, especialmente del francés; no existencia de una literatura para la infancia. En Italia la novela popular de producción nacional es de tipo anticlerical o bien biografías de bandidos. Sin embargo hay una primacía italiana en el melodrama, que en cierto sentido es la novela popular puesta en música.

Una de las razones por la cual tales problemas no han sido tratados explícita y críticamente hay que buscarla en el retórico prejuicio (de origen literario) de que la nación italiana ha existido siempre desde Roma antigua hasta hoy y sobre algunos otros ídolos y vanidades intelectuales que, si fueron "útiles" políticamente en el período de la lucha nacional, como motivo para entusiasmar y concentrar las fuerzas, son ineptos críticamente y, en última instancia, se convierten en un elemento de debilidad porque no permiten apreciar en forma justa el esfuerzo cumplido por las generaciones que lucharon realmente para constituir la Italia moderna y porque inducen a una especie de fatalismo y expectativa pasiva de un porvenir que estaría completamente determinado en el pasado. Otras veces, estos problemas son planteados mal por la influencia de conceptos estéticos de origen crocianos, especialmente los concernientes al llamado "moralismo" en el arte, al "contenido" extrínseco al arte, la no confusión de la historia de la cultura por la historia del arte, etc. No se logra entender concretamente que el arte está siempre ligado a una determinada cultura o civilización y que, luchando por reformar la cultura, se llega a modificar el "contenido" del arte, se trabaja para crear un nuevo arte, no desde el exterior (pretendiendo un arte didascálico, de tesis, moralista), sino desde el interior, porque se modifica todo el hombre en cuanto se modifican sus sentimientos, sus concepciones y las relaciones de las que el hombre es la expresión necesaria.

Conexión del "futurismo" con el hecho de que algunas de tales cuestiones han sido mal presentadas y no resueltas. Especialmente el futurismo en su forma más inteligente proveniente de los grupos florentinos de "Lacerba" y de la "Voce", con su "romanticismo" o *Sturm und Drang* populachero. Ultima manifestación: *Strapaese*. Pero tanto el futurismo de Marinetti, como el de Papini y *Strapaese* han chocado, entre otras cosas, con este obstáculo: la ausencia de carácter y firmeza de sus representantes y la tendencia carnavalesca y payasesca de los pequeños burgueses intelectuales, áridos y escépticos.

La literatura regional ha sido también esencialmente folklorista y pintoresca. El pueblo "regional" era visto en forma "paterna-

lista'', desde el exterior; con espíritu desencantado, cosmopolita, de *turistas en busca de sensaciones* fuertes y originales por su crudeza. A los escritores italianos los ha dañado particularmente su íntimo ''apoliticismo'', barnizado de verbosa retórica nacional. Desde este punto de vista han sido mucho más simpáticos Enrico Corradini y Pascoli, con su confesado nacionalismo militante, en cuanto trataron de resolver el dualismo literario tradicional entre pueblo y nación, si bien cayeron en otras formas de retórica y oratoria.

Para este tema estudiar el volumen de B. Croce: *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari, 1933. En el libro de Croce el concepto de ''popular'' es diferente que el de estas notas. Para Croce se trata de una actitud psicológica por la cual la relación entre poesía popular y poesía de arte es tal como la relación entre buen sentido y pensamiento crítico, entre sagacidad natural y sagacidad experta, entre la cándida inocencia y la perspicaz y cuidada bondad. Sin embargo, de la lectura de algunos ensayos de este libro, publicados en la''Crítica'', me parece que se puede deducir lo siguiente: mientras desde 1300 a 1500, la poesía popular tiene también en este sentido una notable importancia porque aun está ligada a una cierta vivacidad de resistencia de las fuerzas sociales surgidas con el movimiento de renovación verificado luego del Mil y que culmina en las comunas, luego del 1500 estas fuerzas se embrutecen completamente y la poesía popular decae hasta las formas actuales, en que el interés popular es satisfecho por el *Guerin Meschinno* y una literatura similar. Es decir que luego del 1500 se torna radical aquella separación entre intelectuales y pueblo que está en la base de estas notas y que tanto significado ha tenido para la moderna historia política y cultural italiana.

Contenido y forma. En la crítica de arte la aproximación de estos dos términos puede asumir muchos significados. Admitido el hecho de que contenido y forma son la misma cosa, esto no significa sin embargo que no se pueda distinguir entre uno y otro. Se puede decir que quien insiste en el ''contenido'' lucha en realidad por una cultura determinada y por una concepción del mundo determinada contra otras culturas y otras concepciones del mundo. Se puede decir aún más, que hasta ahora, históricamente, los llamados ''contenidistas'' han sido ''más democráticos'' que sus adversarios par-

nasianos, por ejemplo, es decir, querían una literatura que no fuese para los "intelectuales", etc.

¿Puede hablarse de una prioridad del contenido sobre la forma? Sí, en el sentido que la obra de arte es un proceso y que los cambios de contenido son también cambios de forma; pero es "más fácil" hablar de contenido que de forma porque el contenido puede ser "resumido" de manera lógica. Cuando se dice que el contenido precede a la forma se quiese decir simplemente que en la elaboración de la obra, las tentativas sucesivas son presentadas con el nombre de contenido, y no otra cosa. El primer contenido que no satisfacía también era forma y, en realidad, cuando se ha logrado la "forma" satisfactoria, el contenido también ha cambiado. Es verdad que frecuentemente aquellos que charlan de forma, etc., contra el contenido, son espíritus completamente vacíos que amontonan palabras que no siempre tienen entre ellas ese mínimo de ligazones que exige la gramática (por ejemplo: Ungaretti), y por técnica, forma, etc. entienden vacuidad de jerga de una pequeña secta de cabezas huecas.

Entre las cuestiones de la historia nacional italiana se debe incluir también esta cuestión que asume diversas formas: 1) existe una diferencia de estilo entre los escritos dedicados al público y los otros, por ejemplo entre las cartas y las obras literarias. Tanta es la diferencia que a veces parece estar uno frente a dos escritores. En las cartas (salvo excepciones como la de D'Annunzio, que representa hasta frente al espejo, para sí mismo), en las memorias y en general en todos los escritos dedicados a poco público y a sí mismo, predomina la sobriedad, la simplicidad, el estilo directo, mientras en los otros escritos predomina el engreimiento, el estilo oratorio, la hipocresía estilística. Esta "enfermedad" está difundida hasta tal punto, que ha afectado al pueblo para el cual, en efecto, "escribir" significa montar en zancos, ponerse de fiesta, "fingir" un estilo rebuscado, en todo caso expresarse de manera diferente que la común; y como el pueblo no es literato y de literatura sólo conoce los libretos de óperas del ochocientos, ocurre que los hombres del pueblo "melodramatizan". He aquí entonces que "contenido" y "forma", además de un significado "estético" tienen también un significado "histórico". Forma "histórica" significa un determinado lenguaje, como "contenido" indica un determinado modo de pensar no sólo histórico sino "sobrio", expresivo, sin agitar los puños, pasional sin que las pasiones sean exacerbadas al estilo de Otelo o de la ópera, en suma: sin la máscara teatral. Creo que este fenómeno como hecho de masa sólo se verifica en nuestro país, ya que casos individuales ocurren en todas partes. Pero es necesario estar

atentos porque el nuestro es el país donde al barroco convencional ha sucedido al arcádico convencional; siempre teatro y convención sin embargo. Es necesario decir que en estos años las cosas han mejorado bastante. D'Annunzio ha sido el último acceso de enfermedad del pueblo italiano, y el periódico, por sus necesidades, ha tenido el gran mérito de "racionalizar" la prosa, pero la ha empobrecido y debilitado, y también esto es perjuidicial. Desdichadamente en el pueblo junto a los "futuristas antiacadémicos" existen también los "*secentisti*" de conversión. Por otro lado aquí se hace una cuestión histórica, para explicar el pasado y no una lucha puramente actual para combatir males actuales, que no han desaparecido del todo y que se encuentran en algunas manifestaciones en especial (discursos solemnes, especialmente fúnebres, patrióticos, inscripciones, etc.). Se podría decir que se trata de "gusto" y se erraría. El gusto es "individual" o de pequeños grupos; aquí se trata de grandes masas y por ello no puede menos que tratarse de un problema de cultura, de fenómeno histórico, de existencia de dos culturas: el gusto "sobrio" es individual y no el otro, el melodrama, que es el gusto nacional, es decir la cultura nacional.

Y que no se diga que no es necesario ocuparse de tales cuestiones; por el contrario, uno de los objetivos culturales a proponerse debe ser la formación de una prosa vivaz y expresiva y, al mismo tiempo, sobria y mesurada. También en este caso forma y expresión se identifican, e insistir sobre la "forma" no es más que un medio práctico para actuar sobre el contenido, para obtener una deflación de la retórica tradicional que estropea toda forma de cultura, hasta aquella "antirretórica".

La pregunta de si ha existido un romanticismo italiano puede tener diferentes respuestas, *según lo que se entienda por "romanticismo"*. Y por cierto, son muchas las definiciones que de este término han sido dadas. Mas a nosotros nos importa una de estas definiciones y no precisamente por el aspecto "literario" del problema. El romanticismo ha asumido, entre otros significados, el de una relación especial entre los intelectuales y el pueblo, la nación; o sea, un particular reflejo de la "democracia" (en sentido amplio) en las letras (en sentido amplio, por el cual también el catolicismo puede haber sido "democrático" mientras el "liberalismo" puede no haberlo sido). En este sentido interesa el problema para Italia y está ligado a los otros problemas que hemos recogido en la serie: si ha existido un teatro italiano; la cuestión de la lengua; *por qué la literatura no ha sido popular, etc.* Por consiguiente, de la interminable literatura sobre el Romanticismo es necesario aislar

este aspecto e interesarse por él, teórica y prácticamente, es decir como hecho histórico y como tendencia general que puede dar lugar a un movimiento actual, a un problema actual que sea necesario resolver. En este sentido el Romanticismo precede, acompaña, sanciona y desarrolla todo aquel movimiento europeo que parte de la Revolución Francesa; es su aspecto sentimental-literario (más sentimental que literario, en el sentido de que el aspecto literario ha sido sólo una parte de la expresión de la corriente sentimental que ha impregnado toda la vida o una parte muy importante de ella y de la cual un pequeñísimo trozo ha podido encontrar expresión en la literatura).

Por consiguiente, la búsqueda es de historia de la cultura y no de historia literaria, o mejor, de historia literaria en cuanto parte o aspecto de una más vasta historia de la cultura. Y bien, en este preciso sentido el Romanticismo no ha existido en Italia y, en el mejor de los casos, sus manifestaciones han sido mínimas, muy escasas y de aspecto puramente literario. [20]

Es necesario observar cómo también en Italia estas discusiones han asumido un aspecto intelectual y abstracto: los "pelasgos" * de Gioberti, las poblaciones "preromanas", etc.; en realidad nada que estuviese en vinculación con el viviente pueblo actual, por quien en cambio se interesaba Thierry y la historiografía política afín.

En tal sentido se ha dicho que la palabra "democracia" no debe ser tomada solo en el significado "laico" o "laicista" con que se la emplea; sino también en el significado "católico", reaccionario si se quiere; lo que importa es el hecho de que se busque una ligazón con el pueblo, con la nación, que se considere necesario una unidad no servil, debida a la obediencia pasiva, sino una unidad activa, viviente, cualquiera sea el contenido de esta vida. Esta unidad viviente, abstrayendo su contenido, ha faltado justamente en Italia; por lo menos en la medida suficiente para convertir a tal unidad en un hecho histórico, y por ello es comprensible el significado de la pregunta "¿ha existido un romanticismo italiano?".

[20] Sobre este punto es necesario recordar la teoría de Thierry y el reflejo manzoniano. Las teorías de Thierry son precisamente uno de los aspectos más importantes de estas manifestaciones del Romanticismo de las que aquí se habla.

* Los "Pelasgos": población legendaria de Etruria e Italia Meridional a la que se refiere Gioberti para reivindicar para la civilización italiana, antiquísimos orígenes itálicos, al margen de las ingluencias exteriores (N. del T.).

Italia y Francia. Se puede afirmar quizás que toda la vida intelectual italiana hasta el 1900 (y precisamente hasta la formación de la corriente cultural idealista Croce-Gentile), en cuanto tenía una tendencia democrática, es decir, en cuanto quiso (aunque no lo lograse siempre) tomar contacto con las masas populares, fue simplemente un reflejo francés de la oleada democrática francesa que tuvo su origen en la revolución de 1789. La artificiosidad de esta vida reside en el hecho de que en Italia ella no tuvo las premisas históricas que en cambio existieron en Francia.

En Italia no hubo nada similar a la revolución de 1789 y a las luchas que la siguieron. Sin embargo, en Italia se "hablaba" como si tales premisas hubiesen existido. Pero se comprende que no era más que un hablar de labios afuera. Desde este punto de vista es comprensible el significado "nacional", aunque poco profundo, de las corrientes conservadoras en relación a las democráticas; éstas eran "llamaradas" de gran extensión superficial; aquellas eran de poca extensión, pero bien arraigadas e intensas. Si no se estudia la cultura italiana hasta el 1900 como un fenómeno de provincialismo fráncés, se comprenderá muy poco. Sin embargo es necesario distinguir que en la admiración por las cosas de Francia, existe mezclado un sentimiento nacional antifrancés. Se vive de reflejo y se odia al mismo tiempo. Al menos entre los intelectuales. En el pueblo los sentimientos "franceses" no son tales, aparecen como "sentido común", como cosa propia del mismo pueblo, y el pueblo es francófilo o francófobo según sea o no instigado por las fuerzas dominantes. Era cómodo hacer creer que la revolución de 1789, porque había ocurrido en Francia era como si hubiese ocurrido en Italia, porque de las ideas francesas era cómodo servirse para guiar a las masas; y a su vez era cómodo servirse del antijacobinismo conservador para ir contra Francia, cuando esto era útil.

Degeneraciones artísticas. Luigi Volpicelli, en la "Italia Letteraria" del 1º de enero de 1933 *(Arte e religione)* anota: "El cual [el pueblo], podría observarse entre paréntesis, ha amado siempre al arte más por aquello que no es arte que por lo que es esencialmente arte. Quizás por eso siente desconfianza por los artistas de hoy quienes deseando en el arte sólo lo que es puro arte, concluyen por transformarse en enigmáticos, ininteligibles, profetas de poco iniciados."

Observación sin construcción ni base. Lo cierto es que el pue-

blo quiere un arte "histórico" (si no se quiere emplear la palabra "social"), es decir, quiere un arte expresado en términos de cultura "comprensibles", o sea universales, u "objetivos", "históricos" o "sociales", que es la misma cosa. No quiere "neolalismos artísticos", especialmente si el "neolálico" es también un imbécil.

Me parece que el problema hay que plantearlo siempre partiendo de la pregunta: "¿Por qué escriben los poetas? ¿Por qué pintan los pintores?", etc. (Recordar el artículo de Adriano Tilgher en la "Italia che scrive".) Croce responde más o menos lo siguiente: lo hace para recordar las propias obras, dado que según la estética crociana, la obra de arte es "perfecta" también ya y sólo en el cerebro del artista; lo cual podría admitirse aproximativamente y en un cierto sentido. Pero sólo aproximativamente y en un cierto sentido. En realidad, se vuelve a caer en las cuestiones de la "naturaleza del hombre" y de "¿qué es el individuo?". Si no se puede pensar al individuo fuera de la sociedad y por consiguiente, si no se puede pensar ningún individuo que no esté históricamente determinado, es evidente que todo individuo, también el artista, y toda actividad suya, no puede ser pensada fuera de la sociedad, de una sociedad determinada. El artista por lo tanto no escribe, pinta, etc., es decir no "señala" exteriormente sus fantasmas sólo para "su recuerdo", para poder revivir el instante de la creación, por el contrario, es artista sólo en cuanto señala exteriormente, objetiviza, historiza sus fantasmas. Pero todo individuo-artista lo es de manera más o menos amplia y comprensiva, más o menos "histórica" o "social". Existen los "neolálicos" o los partidarios de la "jerga", es decir, los que solo ellos pueden revivir el recuerdo del instante creativo (que por lo común es una ilusión, el recuerdo de un sueño o una veleidad); otros, que pertenecen a conventículos más o menos amplios (que tienen una jerga corporativa); y finalmente, aquellos que son universales, o sea "nacionales-populares". La estética de Croce ha determinado muchas degeneraciones artísticas y no es verdad que se hayan producido siempre contra las intenciones y el espíritu de la misma estética crociana. En muchas quizás sea así, pero no en todas y especialmente en ésta, fundamental, del "individualismo" artístico expresivo antihistórico (o antisocial, o antinacional-popular).

Literatos y "bohême" artística. Es notable cómo en Italia, el concepto de cultura es meramente libresco. Los periódicos literarios se ocupan de libros o de quienes escriben libros. No se leen más

artículos de impresiones sobre la vida colectiva, los modos de pensar, los "signos del tiempo", las modificaciones que ocurren en las costumbres, etc.

Diferencia entre la literatura italiana y las otras literaturas. En Italia faltan los memorialistas y son raras las biografías y las autobiografías. Falta el interés por el hombre viviente, por la vida vivida. (La *Cose viste* de Ugo Ojetti ¿sería pues la obra maestra de la que se comenzó a hablar cuando Ojetti era director del "Corriere della Sera", es decir, del organismo literario que mejor paga a los escritores y el que da más fama? En la *Cose viste* se habla también especialmente de escritores, por lo menos en las que yo he leído hace algunos años.) Es otro signo de la separación de los intelectuales italianos de la realidad popular-nacional.

Sobre los intelectuales, esta observación de Prezzolini[21] escrita en 1920: "El intelectual nuestro tiene la pretensión de ser parásito. Se considera como el pajarito hecho para la jaulita de oro, que debe ser mantenido a pasta y granos de mijo. El menosprecio que existe en la actualidad por todo aquello que parezca trabajo, los halagos que siempre se hacen a las concepciones románticas de un estro que necesita esperar del cielo, como la Sacerdotisa esperaba de sus obsesiones, son sobre todo síntomas hediondos de putrefacción interior. Es necesario que los intelectuales entiendan que han pasado los bellos tiempos para estas mascaradas poco interesantes. De aquí a algunos años no será permitido estar enfermos de literatura o permanecer inútiles."

Los intelectuales conciben la literatura como una "profesión" en sí, que debería "rendir" aun cuando no se produzca nada inmediatamente y debería dar derecho a una pensión. Pero ¿quién establece que Fulano es verdaderamente un "literato" y que la sociedad puede mantenerlo en espera de la "obra maestra"? El literato reivindica el derecho de estar "ocioso" *(otium et non negotium)*, de viajar, de fantasear, sin preocupaciones de carácter económico. Esta manera de pensar está ligada al mecenarismo de las cortes, mal interpretado por otro lado, porque los grandes literatos del Renacimiento, además de escribir, trabajaban de algún modo (aún Ariosto, literato por excelencia, tenía obligaciones administrativas y políticas). Esta es una imagen falsa y equivocada del literato del

[21] *Mi pare...*, p. 16.

Renacimiento. Hoy, el literato es profesor o periodista o simple literato (en el sentido que tiende a serlo, si es funcionario, etc.) Se puede decir que la "literatura" es una función social, pero que los literatos, tomados individualmente, no son necesarios para la función, aunque esto parezca paradojal. Pero es verdad en el sentido de que, mientras las otras profesiones son colectivas y la función social se descompone entre cada uno de los individuos, esto no ocurre en la literatura.

El problema es el del "aprendizaje". Pero ¿se puede hablar de "aprendizaje" artístico-literario? La función intelectual no puede ser separada del trabajo productivo general ni aún en los artistas, sino cuando ellos han demostrado ser efectivamente productivos en sentido "artístico". Esto no perjudicará al "arte", al contrario, más bien le ayudará. Lejos de eso, sólo perjudicará a la *bohême* artística ¡y entonces no será un mal!

Consenso de las naciones o de los "espíritus selectos". ¿Qué debe interesar más a un artista en relación a su obra; ¿el consenso de la "nación" o el de los "espíritus selectos"? ¿Pero puede haber separación entre "espíritus selectos" y "nación"? El hecho de que el problema haya sido planteado en estos términos y continúe siéndolo, muestra por sí mismo una situación históricamente determinada de separación entre los intelectuales y la nación.

¿Y quiénes son los "espíritus" considerados "selectos"? Cada escritor o artista tiene sus "espíritus selectos", es decir que en la realidad se manifiesta una disgregación de los intelectuales en corrillos y sectas de "espíritus selectos", disgregación que depende justamente de la falta de adherencia a la nación-pueblo, del hecho de que el "contenido" sentimental del arte, el mundo cultural, está separado de las corrientes profundas de la vida popular-nacional, que permanece disgregada y sin expresión. Todo movimiento intelectual se convierte o vuelve a ser nacional si se ha verificado una "ida al pueblo", una fase "Reforma" y no sólo una fase "Renacimiento" y si las fases "Reforma-Renacimiento" se suceden orgánicamente y no coinciden con fases históricas distintas (como en Italia, en la que entre el movimiento comunal [reforma] y el del Renacimiento, ha existido un hiato histórico desde el punto de vista de la participación popular en la vida pública).

Aunque se comience escribiendo "novelas de folletín" y versos

de melodrama, sin un período de ida al pueblo, no puede darse un "Renacimiento" ni una literatura nacional.

Popularidad de la literatura italiana. Escribe Ercole Reggio:[22] "El poco éxito que encuentran entre nosotros libros italianos aún importantes, comparado al éxito de tantos libros extranjeros, debería persuadirnos de que las razones de la escasa popularidad de nuestra literatura en Europa, son probablemente las mismas que la tornan poco popular en nuestro país; y que por ello, en conjunto, no es el caso tampoco de exigir a los demás aquello que nosotros primero no cuidamos en nuestra casa. También, a decir de los italianizantes, de los simpatizantes extranjeros, nuestra literatura carece en demasía de las cualidades honestas y necesarias, de lo que se dirige al *hombre medio,* al *hombre* de los *economistas* (?!); y es en razón de sus prerrogativas, de cuanto constituye su originalidad como mérito, que ella no alcanza ni podrá alcanzar jamás la popularidad de las otras grandes literaturas europeas." Reggio menciona en cambio el hecho de que las artes figurativas (olvida la música) son populares en Italia y se pregunta: o existe un abismo entre la literatura y las otras artes italianas, y este abismo sería imposible de explicar o, por el contrario, el hecho debe ser explicado por razones secundarias, extraartísticas, o sea que mientras las artes figurativas (y la música) hablan un lenguaje europeo y universal, la literatura tiene sus límites en los confines de la lengua nacional.

No me parece que tal objeción pueda subsistir: 1) porque ha existido un período histórico en el que también la literatura italiana fue popular en Europa (Renacimiento) además de las artes figurativas y junto con ellas. Es decir que toda la cultura italiana fue popular; 2) porque en Italia, fuera de la literatura, no son populares ni siquiera las artes figurativas (y son populares en cambio, Verdi, Puccini, Mascagni, etc.); 3) porque la popularidad de las artes figurativas italianas en Europa es relativa; se limita a los intelectuales y en algunas otras zonas de la población europea es popular porque está ligada a recuerdos clásicos y románticos, no como arte; 4) en cambio, la música italiana es popular tanto en Europa como en Italia.

El artículo de Reggio continúa por los rieles de la retórica habitual, aunque aquí o allá contenga observaciones sagaces.

22 "Nuova Antologia", 1 de octubre de 1930: *Perchè la letteratura italiana non è popolare in Europa.*

El gusto melodramático * ¿Cómo combatir el gusto melodramático del hombre de pueblo italiano cuando se aproxima a la literatura, y especialmente a la poesía? El cree que la poesía se caracteriza por ciertos rasgos exteriores, entre los cuales predomina la rima y la fractura de los acentos prosódicos, pero más particularmente por la solemnidad exagerada, oratoria, y por el sentimentalismo melodramático, es decir por la expresión teatral, junto a un vocabulario barroco.

Una de las causas de este gusto hay que buscarla en el hecho de que se ha formado no en la lectura y en la meditación íntima e individual de la poesía y del arte, sino en las manifestaciones colectivas, oratorias y teatrales. Y por "oratorias" no es suficiente referirse solamente a las reuniones populares de afamada memoria, sino también a toda una serie de manifestaciones de tipo urbano y campesino. En provincia, por ejemplo, son muy escuchada las oraciones fúnebres y la elocuencia de los juzgados y tribunales (y aun de los tribunales de conciliación.) Todas estas manifestaciones tienen un público de "hinchas" de carácter popular y un público constituído (en los tribunales) por quienes esperan su turno, testigos, etc. En ciertas sesiones de juzgados de distritos, la sala está siempre llena de estos elementos, que se graban en la memoria los giros de frases y las palabras solemnes, que se alimentan de ellas y las recuerdan. Así también en los funerales de las personalidades, donde afluye mucha gente, frecuentemente sólo para escuchar los discursos. Las conferencias en las ciudades cumplen la misma función, y también los tribunales, etc. Los teatros populares, con los llamados espectáculos de arena (y hoy quizás el cinematógrafo hablado, aunque también las didascalias del viejo cinematógrafo mudo, compiladas todas en estilo melodramático), tienen una máxima importancia en la creación de este gusto y el lenguaje adecuado.

El gusto melodramático se combate de dos maneras principales: criticándolo sin piedad, y difundiendo obras poéticas escritas o traducidas en una lengua no "áulica", donde los sentimientos expresados no sean ni retóricos ni melodramáticos. (Examinar desde este punto de vista la antología compilada por Schiavi, las poesías de Gori. Posibles traducciones de M. Martinet y de otros autores,

* Por "gusto melodramático" es necesario entender el gusto por la expresión teatral cuyo tipo es la ópera. Recordar que la palabra italiana *melodramma* corresponde a la palabra castellana "opera" (N. del T.).

más numerosos hoy que en el pasado: traducciones sobrias, del tipo de las hechas por Togliatti [28] de Whitman y Martinet.)

La ópera. He mencionado en otra nota cómo en Italia la música, en cierta medida, ha sustituído en la cultura popular a la expresión artística que en otros países está dada por la novela popular, y cómo los genios de la música han tenido una popularidad que falta en cambio a los literatos.

Es necesario estudiar: 1) si el florecimiento de la ópera coincide en todas sus fases de desarrollo (es decir, no como expresión individual de algunos artistas geniales, sino como un hecho, como una manifestación histórico-cultural) con el florecimiento de la épica popular representada por la novela. Yo creo que sí: la novela y la ópera tienen origen en el setecientos y florecen en la primera mitad del siglo XIX; o sea que coinciden con las manifestaciones y la expresión de las fuerzas democráticas populares-nacionales en toda Europa; 2) si la expansión europea de la novela popular anglo-francesa concide con la de la ópera italiana.

¿Por qué la "democracia" artística italiana ha tenido una expresión musical, y no "literaria"? El hecho de que el lenguaje no haya sido nacional sino cosmopolita, como es la música, ¿puede vincularse a las deficiencias de carácter *popular-nacional* de los intelectuales italianos? En el mismo momento en que adviene en cada país una estricta nacionalización de los intelectuales nativos, y este fenómeno se verifica también en Italia, aunque en menor medida (también el Setecientos italiano, especialmente en la segunda mitad del siglo, es más "nacional" que cosmopolita), los intelectuales italianos continúan su función europea a través de la música. Se podrá quizás observar que la trama de los libretos no es jamás "nacional", sino europea en dos sentidos: ya sea porque la "intriga" del drama se desarrolla en todos los países de Europa y más raramente en Italia, partiendo de leyendas o novelas populares o porque los sentimientos y pasiones del drama reflejan *la particular* sensibilidad europea de la época del Setecientos y la romántica, es decir una sensibilidad europea que coincide sin embargo con elementos esenciales de la sensibilidad popular de todos los países, los que, por otro lado, habían sido tomados por la corriente romántica. (Vincular este hecho con la popularidad de Shakespeare y también de los trágicos griegos, cuyos personajes, poseídos por pasiones elementa-

[28] Cfr. el "Ordine Nuovo" del 1919-20 (N. del E.).

les, celos, amor paterno, venganza, etc., son esencialmente populares en todos los países.) Por ello se puede decir que la relación entre la ópera italiana y la literatura popular anglo-francesa no es desfavorable, desde un punto de vista crítico, a la ópera, ya que la relación es histórica-popular y no artística-crítica. Como artista Verdi no puede ser parangonado, por así decir, a Eugenio Sue, aunque es necesario señalar que el éxito popular de Verdi sólo puede ser comparado al de Sue, si bien para los estetizantes (wagnerianos) aristócratas de la música, Verdi ocupa el mismo puesto en la historia de la música que Sue en la historia de la literatura. La literatura popular en sentido peyorativo (tipo Sue y toda su escuela) es una degeneración político-comercial de la literatura nacional-popular cuyos modelos son, justamente, los trágicos griegos y Shakespeare.

Este punto de vista sobre la ópera puede servir también como criterio para comprender la popularidad de Metastasio, que fue sobre todo popular como escritor de libretos.

El Quinientos. El modo de juzgar la literatura del Quinientos según determinados cánones estereotipados, ha dado lugar en Italia a juicios curiosos y a limitaciones en la actividad crítica, que son significativos para juzgar el carácter abstracto de la realidad nacional-popular de nuestros intelectuales. En la actualidad están cambiando algo las cosas pero ¡lo viejo reacciona! En 1928 Emilio Lovarini ha impreso una comedia en cinco actos, *La venexiana, commedia di ignoto cinquecentista* [24], que ha sido considerada como una bellísima obra de arte [25]. Ireneo Sanesi (autor del volumen *La commedia* en la colección de los "Generi Letterari" de Vallardi) en un artículo *La venexiana,* en la "Nuova Antologia" del 1º de octubre de 1929, formula así lo que para él es el problema crítico planteado por la comedia: el ignorado autor de *La Venexiana* es un retardatario, reaccionario, conservador, porque representa la comedia nacida de la novelística medieval, la comedia realista, vivaz, (aunque escrita en latín) que toma los argumentos de la realidad de la vida burquesa común o ciudadana, cuyos personajes son reproducidos de esta misma realidad, cuyas acciones son simples, claras, lineales y cuyo interés mayor reposa justamente en su sobriedad y en su lucidez. Mientras —según Sanesi— son revolu-

[24] Zanicelli, 1928, n. 1 de la *Nuova scelta di curiosità letterarie inedite o rare.*

[25] Cfr. B. Croce, en la "Crítica" de 1930.

cionarios los escritores del teatro erudito y clasicista, que volvían a traer a la escena los antiquísimos tipos y motivos caros a Plauto y Terencio. Para Sanesi, los escritores de la nueva clase histórica son reaccionarios, y son revolucionarios los escritores cortesanos; es sorprendente. Es interesante lo que ha ocurrido con *La Venexiana* a poca distancia de lo que había sucedido con la comedia de Ruzzante, traducida al francés arcaizante del dialecto paduano del 1500 por Alfredo Mortier. Ruzzante había sido descubierto por Maurice Sand, hijo de George Sand, que lo proclamó superior no sólo a Ariosto (en la comedia) y a Bibbiena, sino también al mismo Maquiavelo, precursor de Molière y del naturalismo francés moderno. También de *La Venexiana*, escribe Adolfo Orvieto [26] que parece "el producto de una fantasía dramática de nuestros tiempos" y recordó a Becque. Es interesante observar este doble filón en el 1500; uno, verdaderamente nacional-popular (en dialectos, pero también en latín) ligado a la novelística precedente, expresión de la burguesía; el otro, aúlico, cortesano, anacional, que sin embargo es llevado sobre los escudos de los retóricos.

Goldoni. ¿Por qué Goldoni es aún hoy popular? Goldoni es casi el "único" en la tradición literaria italiana. Sus actitudes ideológicas: democráticas antes de haber leído a Rousseau y antes de la Revolución Francesa. Contenido popular de sus comedias, lengua popular en su expresión, crítica mordaz a la aristocracia corrompida y putrefacta.

Conflicto Goldoni-Carlo Gozzi. Gozzi reaccionario. Sus *Fiabe*, escritas para demostrar que el pueblo recurre a las más insulsas extravagancias, obtienen un gran éxito. En verdad, estas *Fiabe* tienen también un contenido popular, son un aspecto de la cultura popular o folklore, donde lo maravilloso y lo inverosímil (presentado como tal en un mundo de fábula) son partes integrantes (aún hoy *Las Mil y una noche* tienen éxito, etc.).

Ugo Foscolo y la retórica. Los *Sepolcri* deben ser considerados como la mayor "fuente" de la tradición cultural retórica, que ve en los monumentos un motivo de exaltación de las glorias nacionales. La "nación" no es el pueblo, o el pasado que continúa en el "pueblo", sino el conjunto de las cosas materiales que recuerdan el pasado; extraña deformación que podía explicarse a principios de

[26] "Marzocco", 30 de setiembre de 1928.

1800, cuando se trataba de despertar las energías latentes y de entusiasmar a la juventud, pero que es justamente una ''deformación'' porque se ha convertido en puro motivo decorativo, exterior, retórico.

En Fóscolo, la inspiración de los *Sepolcri* no es similar a la de la llamada poesía sepulcral; es una inspiración ''política'', como él mismo escribe en una carta a Guillon.

Los ''humildes''. Esta expresión ''los humildes'' es característica para comprender la actitud tradicional de los intelectuales italianos hacia el pueblo, y por consiguiente, el significado de la ''literatura para los humildes''. No se trata de la relación contenida en la expresión dostoievskiana de *Humillados y ofendidos*. En Dostoievsky es potente el sentimiento nacional-popular, es decir, la conciencia de una misión de los intelectuales hacia el pueblo, el que tal vez ''objetivamente'' esté constituido de ''humildes'' pero que debe ser liberado de esta ''humildad'', transformado, regenerado. En el intelectual italiano la expresión ''humilde'' indica una relación de protección paterna y ''padreeternal'', el sentimiento ''suficiente'' de una indiscutida superioridad propia, la relación como entre dos razas, una considerada superior y la otra inferior, como entre adulto y niño en la vieja pedagogía o peor aún, una relación del tipo de la ''sociedad protectora de animales'', o del ejército de salvación anglo-sajón hacia los caníbales de la Papuasia.

Manzoni y los ''humildes''. Actitud ''democrática'' de Manzoni hacia los humildes (en *Los Novios*) en cuanto es de origen ''cristiana'' y en cuanto debe ser vinculada con los intereses historiográficos que Manzoni había derivado de Thierry y de su teoría sobre el contraste entre las razas (conquistadora y conquistada) transformada en contraste de clase.[27] Sobre este punto de las relaciones entre la actitud de Manzoni y las teorías de Thierry, ver el libro de Zottoli, *Umili e potenti nella poetica di A. Manzoni*. En Manzoni, estas teorías de Thierry se complican, o al menos adquieren nuevos aspectos en la discusión sobre la ''novela histórica'' en cuanto ella representa a personas de las ''clases subalternas'' que

[27] Es necesario estudiar estas teorías de Thierry en cuanto están ligadas al romanticismo y a su interés histórico por el Medioevo y por los orígenes de las naciones modernas, es decir, por las relaciones entre razas germánicas invasoras y razas neolatinas invadidas, etc.

no tienen historia, o sea, cuya historia no deja rastros en los documentos históricos del pasado.

El carácter "aristocrático" del catolicismo manzoniano aparece en la burlona "compasión" hacia la figura de los hombres del pueblo (cosa que no ocurre en Tolstoi): como fray Galdino (en comparación con el Padre Cristóbal), el sastre Renzo, Agnese, Perpetua, la misma Lucía, etc.

Sobre el libro de Zottoli, ver: Filippo Crispolti, *Nuove indagini sul Manzoni,* en el "Pegaso" de agosto de 1931. Este artículo de Crispolti es interesante por sí mismo para comprender la actitud del cristianismo jesuítico hacia los "humildes". Pero en realidad, me parece que Crispolti tiene razón frente a Zottoli, aunque razona "jesuíticamente". Crispolti dice de Manzoni: "Todo su corazón está *con el pueblo, pero no se inclina jamás a adularlo;* por el contrario lo ve con el mismo ojo severo con que observa *a la mayor parte* de aquellos que no son pueblo."

Mas no se trata de desear que Manzoni "adule al pueblo"; se trata de su actitud psicológica hacia cada uno de los personajes que son "hombres de pueblo". Esta actitud, aunque bajo una forma religiosa católica, es netamente de casta. Para Manzoni los hombres de pueblo no tienen "vida interior", no tienen una profunda personalidad moral, son "animales" y su "benevolencia" hacia ellos es la benevolencia propia de una sociedad católica protectora de animales. En cierto sentido Manzoni nos hace recordar un epigrama sobre Paul Bourget donde se decía que para este último era necesario que una mujer poseyese 100.000 francos de renta para tener una psicología. Desde este punto de vista, Manzoni (y Bourget) son sinceramente católicos; no hay en ellos nada del espíritu "popular" de Tolstoi, es decir, del espíritu evangélico del cristianismo primitivo. La actitud de Manzoni hacia los hombres de pueblo es la actitud de la iglesia católica hacia el pueblo: de condescendente benevolencia y no de identidad humana. El mismo Crispolti, en la frase citada, confiesa inconscientemente esta "parcialidad" ("o partidismo") de Manzoni: éste ve con "ojo severo" *a todo* el pueblo, mientras observa con *ojo severo* "a la mayor parte de aquellos que no son pueblo"; encuentra "magnanimidad", "elevados pensamientos", "grandes sentimientos" sólo en algunos de la clase alta, en ninguno del pueblo que, en su totalidad, es bajamente animalesco.

Es justo decir como Crispolti que no tiene un gran significado el hecho de que los "humildes" jueguen un papel de primer orden en la novela manzoniana. Manzoni en su novela incorpora al "pue-

blo'' no sólo a través de sus personajes principales (Renzo, Lucía, Perpetua, fary ¡Galdino, etc) sino también como masa (tumultos de Milán, hombres del campo, el sastre, etc.), pero precisamente su actitud hacia el pueblo no es ''popular-nacional'' sino aristocrática.

Estudiando el libro de Zottoli es necesario recordar este artículo de Crispolti. Se puede demostrar que el ''catolicismo'', aún en hombres superiores y no ''jesuitas'' como Manzoni (quien tenía verdaderamente una vena jansenista y antijesuita), no contribuyó a crear en Italia el ''pueblo-nación'' ni siquiera durante el Romanticismo, sino que por el contrario fue un elemento antinacional-popular y solamente aúlico. Crispolti menciona apenas el hecho de que Manzoni hubiera acogido, por un cierto tiempo, la concepción de Thierry (para Francia) de la lucha de razas en el seno del pueblo (longobardos y romanos, como en Francia galos y francos) como lucha entre humildes y poderosos.

Zottoli trata de responder a Crispolti en el ''Pegaso'' de setiembre de 1931.

Adolfo Faggi escribe, en el ''Marzocco'' del 1º de noviembre de 1931, algunas observaciones sobre la sentencia *vox populi vox Dei* en *Los Novios*. La sentencia es citada dos veces (según Faggi) en la novela. Una vez en el último capítulo, y aparece dicha por don Abbondio a propósito del marqués sucesor de don Rodrigo: ''Y luego no querrá que se diga que es un gran hombre. Lo digo y quiero decirlo. Y aunque me quedase callado no serviría de nada, porque todos lo dicen, y *vox populi, vox Dei.*'' Faggi observa que este solemne proverbio está empleado por don Abbondio un poco enfáticamente, mientras se encuentra bajo la feliz disposición de ánimo causada por la muerte de don Rodrigo, etc.; no tiene ningún significado o importancia particular. La otra vez la sentencia se encuentra en el capítulo XXXI, donde se habla de la peste: ''Aún muchos médicos, haciéndose eco de la voz del pueblo *(¿era también en este caso, voz de Dios?)* ridiculizan los augurios siniestros, las amenazadoras advertencias de los pocos, etc.'' Aquí el proverbio es referido en italiano y entre paréntesis, con entonación irónica. En los *Sposi promessi* (capítulo III del tomo IV, ed. Lesca) Manzoni escribe en forma extensa sobre las ideas que los hombres tienen generalmente por ciertas en tal o cual momento, y concluye que, si hoy pueden encontrarse ridículas las ideas difundidas entre el pueblo en la época de la peste de Milán, no podemos saber si mañana no se encontrarán ridículas las ideas modernas, etc. Este largo razo-

namiento del borrador es resumido en el texto definitivo con la breve pregunta: "¿Era también en este caso, voz de Dios?."

Faggi distingue los casos en los que para Manzoni la voz del pueblo no es *algunas veces* voz de Dios, de los casos donde puede ser tal. No serían voz de Dios "cuando se traten de ideas o mejor de conocimientos específicos, que solamente pueden ser determinados por la ciencia y sus continuos progresos, pero sí cuando se traten de aquellos principios generales y sentimientos comunes por naturaleza a todos los hombres, que los antiguos comprendían en la acertada expresión de *conscientia generis humani*". Pero Faggi no plantea muy exactamente la cuestión, la que no puede ser resuelta sin referirse a la religión de Manzoni, a su catolicismo. Así, por ejemplo, refiere el famoso parecer que da Perpetua a don Abbondio, parecer que coincide con la opinión del cardenal Borromeo. Pero en este caso no se trata de una cuestión moral o religiosa sino de un consejo de prudencia práctica dictado por el sentido común más banal. Que el cardenal Borromeo esté de acuerdo con Perpetua no tiene la importancia que parece asignarle Faggi. En mi opinión está ligado a la época y al hecho de que la autoridad eclesiástica tenía un poder político y una influencia. Que Perpetua piense que don Abbondio debe recurrir al arzobispo de Milán, es algo natural (sólo sirve para mostrar cómo en aquel momento don Abbondio había perdido la cabeza y Perpetua tenía más "espíritu de cuerpo" que él), como es natural que Federico Borromeo hable así. En este caso no entra la voz de Dios. El otro caso tampoco tiene mucha importancia. Renzo no cree en la eficiencia del voto de castidad hecho por Lucía y en esto se encuentra de acuerdo con el padre Cristóbal. También aquí se trata de "casuística" y no de moral. Faggi escribe que "Manzoni ha querido hacer una novela de humildes", pero esto tiene un significado más complejo de lo que Faggi muestra creer. Entre Manzoni y los "humildes" existe una separación sentimental; los humildes son para Manzoni un "problema de historiografía", un problema teórico que él cree podre resolver con la "novela histórica", con lo "verosímil" de la novela histórica. Por ello los "humildes" son presentados frecuentemente como "maquetas" populares, con irónica bondad. Y Manzoni es demasiado católico para pensar que la voz del pueblo sea la voz de Dios. Entre el pueblo y Dios está la Iglesia, y Dios no se encarna en el pueblo, sino en la Iglesia. Que Dios se encarne en el pueblo puede creerlo Tolstoi, pero no Manzoni.

En verdad, esta actitud de Manzoni es percibida por el pueblo y debido a ello *Los Novios* jamás ha sido popular. Sentimental-

mente el pueblo sentía a Manzoni lejos de sí y a su libro como un libro de devoción, no como una epopeya popular.

"Popularidad" de Tolstoi y de Manzoni. En el "Marzocco" del 11 de noviembre de 1928 es publicado un artículo de Adolfo Faggi, *Fede e dramma,* en el cual están contenidos algunos elementos para instituir una comparación entre la concepción del mundo de Tolstoi y la de Manzoni, si bien Faggi afirma arbitrariamente que "*Los Novios* corresponden perfectamente a su (de Tolstoi) concepto del arte religioso", expuesto en el estudio crítico sobre Shakespeare: "El arte en general y en particular el arte dramático siempre fue religioso, es decir siempre tuvo por fin esclarecer a los hombres sus relaciones con Dios, según la comprensión que de estas relaciones se habían hecho en cada edad los hombres más eminentes y destinados por ello, a guiar a los demás". "Ocurrió luego una desviación en el arte, la cual lo sometió al pasatiempo y al desenfado, desviación que también ha tenido lugar en el arte cristiano." "Anota Faggi que en *La Guerra y la Paz* los dos personajes que tienen la mayor importancia *religiosa* son Platon Karataiev y Pierre Bezuchov. El primero es hombre del pueblo y su pensamiento ingenuo e instintivo tiene mucha eficacia sobre la concepción de la vida de Pierre Bezuchov.

En Tolstoi es característico, justamente, que la sabiduría ingenua e instintiva del pueblo, aún enunciada con una palabra casual, ilumine y determine una crisis en el hombre culto. Este es el elemento más importante de la religión de Tolstoi, quien entiende el evangelio "democráticamente", es decir, según su espíritu originario y original. Manzoni, en cambio, ha sufrido la Contrarreforma, su cristianismo oscila entre un aristrocratismo jansenista y un paternalismo populachero, jesuítico. La observación de Faggi de que en *Los Novios* "son los espíritu superiores, como el padre Cristóbal y el cardenal Borromeo, quienes influencian a los inferiores y saben encontrar siempre la palabra que ilumina y guía", no tiene una conexión sustancial con la formulación de lo que es arte religioso para Tolstoi, que se refiere a la concepción general y no a los modos particulares de expresarse. Las concepciones del mundo no pueden dejar de ser elaboradas por espíritus eminentes, pero la "realidad" es expresada por los humildes, por los simples de espíritu.

Por otro lado, es necesario hacer notar que en *Los Novios* no hay un sólo hombre de pueblo que no sea "tomado a risa" y mofa: desde don Abbondio a fray Galdino, al sastre, Gervasio, Agnese,

Perpetua, Renzo, hasta la misma Lucía. Son representados como gente mezquina, estrecha, sin vida interior. Vida interior tienen sólo los señores: fray Cristóbal, Borromeo, el Anónimo, el mismo don Rodrigo. Perpetua, según don Abbondio, había dicho más o menos lo que luego dijera Borromeo, pero sólo se trata de cuestiones prácticas y, luego es notable cómo este hecho es objeto de comicidad. Lo mismo el hecho de que el parecer de Renzo sobre el valor del voto de virginidad de Lucía coincida exteriormente con la opinión del padre Cristóbal. La importancia que tiene la frase de Lucía para turbar la conciencia del Anónimo y ayudar su crisis moral no es de carácter luminosa y fulgurante como el aporte del pueblo, fuente de vida moral y religiosa, en Tolstoi, sino mecánica y de carácter "silogístico".

En realidad, también en Manzoni se pueden encontrar notables rasgos de brescianismo[28].

En un artículo precedente publicado en el "Marzocco" del 9 de setiembre de 1928, Faggi *(Tolstoi e Shakespeare)* examina el opúsculo de Tolstoi sobre Shakespeare: L. Tolstoi, *Shakespeare, eine kritische Studie,* Hannover, 1906. El pequeño volumen contiene también un artículo de Ernest Crosby sobre *La actitud de Shakespeare ante las clases trabajadoras* y una breve carta de Bernard Shaw sobre la filosofía de Shakespeare. Tolstoi quiere demoler a Shakespeare partiendo del punto de vista de la propia ideología cristiana; su crítica no es artística, sino moral y religiosa. El artículo de Crosby, del cual parte, muestra, contrariamente a la opinión de muchos ingleses ilustres, que en toda la obra de Shakespeare no hay casi ninguna palabra de simpatía por el pueblo y las masas trabajadoras. Shakespeare, conforme a las tendencias de su tiempo, toma partido manifiestamente por las clases elevadas de la sociedad: su drama es en esencia aristocrático. Casi todas las veces que introduce en la escena a burgueses u hombres del pueblo, los presenta de manera despreciativa o repugnante, y los convierte en materia o tema de risa. En Manzoni la tendencia es análoga, si bien sus manifestaciones son más atenuadas.

La carta de Shaw está dirigida contra Shakespeare "pensador",

[28] Es de hacer notar que antes que Parini, fueron los jesuitas quienes "valorizaron" en forma "paternalista" al pueblo. Cfr. *La giovinezza del Parini,* Verri e Beccaria, de C. A. Vianello (Milan, 1933) donde se menciona al padre jesuita Pozzi, "que mucho antes que Parini surge para defender y exaltar, ante el consenso del mejor patriciado milanés, "al plebeyo" o proletario como ahora se diría" (ver "Civiltà Cattolica" del 4 de agosto de 1934, p. 272).

no contra Shakespeare "artista". Según Shaw, en la literatura *se debe* dar el primer puesto a aquellos autores que han superado la moral de su tiempo y entrevisto las nuevas exigencias del porvenir; Shakespeare no fue "moralmente" superior a su tiempo, etc. [29].

Ironía y jerga literaria. En el "Marzocco" del 18 de setiembre de 1932, Tullia Franzi escribe sobre la cuestión surgida entre Manzoni y el traductor inglés de *Los Novios,* el pastor anglicano Carlos Swan, a propósito de la expresión contenida hacia el fin del capítulo séptimo, empleada para indicar a Shakespeare: "Entre el primer concepto de una empresa terrible y su ejecución (ha dicho un bárbaro que no estaba privado de ingenio) el intervalo es un sueño pleno de fantasmas y de miedo." Swan escribe a Manzoni: "Un bárbaro que no estaba privado de ingenio *is a phrase calculated to draw upon you the anathema of every admirer of our bard."* No obstante que Swan conocía los artículos de Voltaire contra Shakespeare, no recoge la ironía manzoniana, que precisamente estaba dirigida contra Voltaire (que había definido a Shakespeare como "*un sauvage avec des étincelles de génie*"). Swan publicó como prefacio a su traducción la carta donde Manzoni le explica el significado de su expresión irónica. Pero Franzi recuerda que en las otras traducciones inglesas la expresión manzoniana es silenciada y vuelta anodina ("escribe un escritor extranjero", etc.). Lo mismo que en las traducciones a otras lenguas; lo que demuestra cómo esta ironía que se debe explicar para que pueda ser comprendida y saboreada, es en el fondo una ironía en "jerga" de conventículo literario.

Me parece que el hecho está mucho más extendido de lo que nos parece y torna difícil no sólo traducir del italiano, sino también, frecuentemente, comprender a un italiano en la conversación. La "fineza" que se requiere en tales conversaciones no es fruto de una inteligencia normal, sino del conocimiento de pequeños sucesos

[29] En estas notas es necesario evitar toda tendenciosidad moralista tipo Tolstoi y también toda tendenciosidad de "juicio del porvenir" tipo Shaw. Se trata de una investigación de historia de la cultura, no de crítica artística en sentido estricto. Se quiere demostrar que son los autores examinados quienes introducen un contenido moral extrínseco, es decir, hacen propaganda y no arte; y que la concepción del mundo implícita en sus obras es estrecha y mezquina, no nacional-popular sino de casta cerrada. La investigación sobre la belleza de una obra está subordinada a la investigación de por qué es "leída", es "popular", es "buscada" o al revés del por qué no llega al pueblo y no le interesa, poniendo en evidencia la ausencia de unidad en la vida cultural nacional.

y actitudes intelectuales de la "jerga" propia de literatos, y aún de ciertos grupos de literatos [30].

"Contenidistas",y "calígrafos". Polémica desarrollada en "Italia Letteraria", "Tevere", "Lavoro Fascista" y "Critica Fascista", entre "contenidistas" y "calígrafos". Parecía por algunas menciones que Gherardo Casini (director del "Lavoro Fascista" y redactor jefe de la "Crítica Fascista") debía plantear, al menos críticamente, de manera exacta el problema, pero su artículo en la "Crítica Fascista" del 1º de mayo de 1933 es desilusionante. Casini no logra definir las relaciones entre "política" y "literatura" en el terreno de la ciencia y del arte político, como no logra tampoco definirlas en el terreno de la crítica literaria. No sabe indicar prácticamente cómo puede ser planteada y conducida una lucha o ayudado un movimiento por el triunfo de una nueva cultura o civilización, ni se plantea el problema de cómo puede ocurrir que una nueva civilización afirmada como ya existente, pueda no tener una expresión literaria y artística propia, pueda no expandirse en la literatura, mientras en la historia siempre ha ocurrido lo contario. En efecto, toda nueva civilización, en cuanto era tal, aunque fuera comprimida, combatida y trabada en todas las formas posibles, se ha expresado antes literariamente que en la vida estatal, y su expresión literaria ha sido el modo de crear las condiciones intelectuales y morales para la expresión legislativa y estatal.

Ya que ninguna obra de arte puede carecer de un contenido, es decir, dejar de estar ligada a un mundo poético y éste a un mundo intelectual y moral, es evidente que los "contenidistas" son, simplemente, los portadores de una nueva cultura, de un nuevo contenido, y los "calígrafos" los portadores de un contenido viejo o diferente, de una vieja o diferente cultura (dejando por el momento a un lado toda cuestión de valor sobre estos contenidos o culturas, si bien, en realidad, es el valor de las culturas en contraste y la superioridad de una sobre la otra la que decide verdaderamente en el enfrentamiento). Por consiguiente, el problema es de "historicidad" del arte, de "historicidad y perpetuidad" al mismo tiempo y de investigación del hecho: si el hecho bruto, económico-político,

[30] En el artículo de Franzi se observa una sorprendente metáfora "femenina": "Manzoni acoge esta carta con el sentimiento de un hombre que maltratado y golpeado por su esposa celosa, se conmueve todo ante dicha indignación y bendice los golpes que son un testimonio de amor". Un hombre que se alegra de ser golpeado por la mujer es, por cierto, una forma original de feminismo contemporáneo.

de fuerza, ha (y puede haber) sufrido la elaboración ulterior que se expresa en el arte o si en cambio, se trata de pura economicidad, artísticamente no elaborable en forma original en cuanto la elaboración precedente ya contiene el nuevo contenido, que es nuevo sólo cronológicamente. En efecto, dado que todo complejo nacional es una combinación frecuentemente heterogénea de elementos puede ocurrir que los intelectuales, por su carácter cosmopolita, no coincidan con el contenido nacional sino con un contenido tomado en préstamo de otros complejos nacionales o directamente abstracto en sentido cosmopolita. Así, Leopardi se puede llamar el poeta de la desesperación llevada a ciertos espíritus por el sensualismo del Setecientos, que en Italia no encontraba su correspondencia en el desarrollo de fuerzas y luchas materiales y políticas características de los países donde el sensualismo era la forma cultural orgánica. Cuando en el país atrasado las fuerzas civiles correspondientes a la forma cultural se afirman y expanden, es verdad que ellas no pueden crear una nueva literatura original. Más aún, se dará un "caligrafismo", es decir, en realidad, un excepticismo difuso y genérico para todo "contenido" pasional serio y profundo. Por lo tanto, el "caligrafismo" será la literatura orgánica de tales complejos nacionales que, como Lao-Tse, nacen ya viejos de ochenta años, sin frescura y espontaneidad de sentimiento, sin "romanticismos", pero también sin "clasicismos" o con un romanticismo amanerado, en donde la tosquedad inicial de las pasiones es la de los "veranillos de San Juan", de un viejo voronovizado, no de una virilidad o masculinidad desbordante, así como el clasicismo será también amanerado, "caligrafismo" precisamente, mera forma como una librea de mayordomo. Tendremos *Strapaese* y *Stracittà* y el "stra" tendrá más significado de lo que nos parece.

Por otro lado, es de hacer notar cómo en esta discusión falta toda seriedad de preparación. Las teorías de Croce podrán ser aceptadas o rechazadas, pero es necesario conocerlas con exactitud y citarlas con escrúpulo. En las discusiones, en cambio, han sido citadas de oído, "periodísticamente". Es evidente que en Croce el momento "artístico" como categoría, aunque sea presentado como momento de la pura forma, no es el presupuesto de ningún caligrafismo ni la negación de ningún contenidismo, es decir, de la irrupción vivaz de algún nuevo motivo cultural. Tampoco cuenta, en realidad, la actitud concreta de Croce como político hacia ésta o aquella corriente de pasiones y sentimientos. Como esteta Croce reivindica el carácter de liricidad del arte, aunque como político reivindique y luche por el triunfo de un determinado programa a

cambio de otro. Más bien me parece que no puede negarse que Croce, con su teoría de la circularidad de las categorías espirituales, presupone en el artista una fuerte "moralidad", aunque no considere a la obra de arte como hecho moral sino como hecho estético, es decir considera un momento y no otro del círculo, como en este caso. Así por ejemplo, en el momento económico considera tanto al "bandolerismo" como a los negocios bolsistas, pero no me parece que en cuanto hombre trabaje más por el desarrollo del bandolerismo que por los negocios de la bolsa (y se puede decir que en lo referente a su importancia política, su actitud no deja de tener repercusiones en tales tipos de negocios). El mismo hecho de la poca seriedad de las discusiones y del no excesivo escrúpulo de los disputantes en posesionarse de los términos exactos del problema no es, por cierto, una prueba de que el problema sea vital y de excepcional importancia. Es más una polémica de pequeños y mediocres periodistas, que los "dolores del" parto de una nueva civilización literaria.

El público y la literatura italiana. En un artículo publicado por el "Lavoro" y reproducido en extractos por la "Fiera Letteraria" del 28 de octubre de 1928 escribe Leo Ferrero: "Se puede decir que por una u otra razón los escritores italianos no tienen más público. En efecto, un público quiere decir un conjunto de personas que no solamente compra los libros, sino que admira por sobre todo a los hombres. Una literatura no puede florecer más que en un clima de admiración que no es, como se podría creer, una compensación sino un estímulo para el trabajo. El público que admira, que admira de verdad, de corazón, con placer, el público que tiene la felicidad de admirar (nada es más deletérea que la admiración convencional) es el más grande animador de una literatura. Por muchas señales se entiende ¡ay de mí! que el público esté abandonando a los escritores italianos."

La "admiración" de Ferrero no es más que una metáfora y un "nombre colectivo para indicar el complejo sistema de relaciones, la forma de contacto entre una nación y sus escritores. Hoy falta ese contacto, es decir la literatura no es nacional porque no es popular. Paradoja de la época actual. Por otro lado no existe una jerarquía en el mundo literario, o sea falta una personalidad eminente que ejerza una hegemonía cultural.

Cuestión del por qué y cómo un literatura es popular. La "belleza" no basta. Se requiere un contenido intelectual y moral que sea la expresión elaborada y completa de las aspiraciones más pro-

fundas de un determinado público, de la nación-pueblo en una cierta fase de su desarrollo histórico. La literatura debe ser al mismo tiempo elemento actual de civilización y obra de arte; de otro modo, a la literatura de arte es preferida la literatura de folletín que, a su manera, es un elemento actual de cultura, de una cultura degradada cuanto se quiera, pero sentida vivamente.

La cultura nacional italiana. En la *Lettera a Umberto Fraccia sulla critica* ("Pégaso", agosto 1930), Ugo Ojetti [31] hace dos observaciones notables. Recuerda que Thibaudet divide a la crítica en tres clases: la de los críticos de profesión, la de los mismos autores y la *des honnetes gens,* es decir del público "iluminado" que, al final, es la verdadera Bolsa de los valores literarios, visto que en Francia existe un público amplio y atento en seguir todas las vicisitudes de la literatura. En Italia faltaría la crítica del público (es decir faltaría o sería muy escaso un público medio iluminado como existe en Francia), "falta la persuasión o, si se quiere, la ilusión que éste (el escritor) cumpla un papel de importancia nacional, históricamente en el caso de los mejores; porque como Ud. (Fracchia) dice "cada año y cada día que pasa tiene igualmente su literatura, siempre ha sido así y siempre será y es absurdo esperar o pronosticar o invocar para mañana lo que hoy es. Cada siglo, cada porción de siglo, ha exaltado siempre sus propias obras; y jamás ha sido llevado a exagerar su importancia, grandeza, calor y duración". Justo, pero no en Italia. etc."

La otra observación de Ojetti es esta: "La escasa popularidad de nuestra literatura pasada, es decir de nuestros clásicos. Es verdad: en la crítica inglesa y francesa se lee frecuentemente, parangones entre los autores vivientes y los clásicos, etc."

Esta observación es fundamental para un juicio histórico sobre la presente cultura italiana: el pasado no vive en el presente, no es elemento esencial del presente, o sea, en la historia de la cultura nacional no hay continuidad y unidad. La afirmación de una continuidad y de unidad es sólo una afirmación retórica o tiene el valor

31 Ojetti se basa en la carta abierta de Umberto Fracchia a S. E. Gioacchino Volpe, publicada en la "Italia Letteraria" del 22 de junio de 1930, y que se refiere al discurso de Volpe pronunciado en la sesión de la academia en la que fueron distribuidos los premios. Volpe había dicho, entre otras cosas: "No se ven apuntar grandes obras pictóricas, grandes obras históricas, grandes novelas. Pero quien observa atentamente en la presente literatura ve fuerzas latentes, anhelos de superación, algunas buenas y prometedoras realizaciones".

de mera propaganda engañosa, es un acto práctico que tiende a crear artificialmente lo que no existe, no es una realidad en acto. (Una cierta continuidad y unidad parece existir desde el Risorgimento hasta Carducci y Pascoli, para quienes era posible una vuelta hasta la literatura latina; fueron quebradas por D'Annunzio y los sucesores.) El pasado, comprendida la literatura, no es elemento de vida, sino sólo de cultura libresca y escolástica; lo que significa que el sentimiento nacional es reciente, si no conviene decir directamente que todavía está sólo en vías de formación, reafirmando que en Italia la literatura no ha sido jamás un hecho nacional, sino de carácter "cosmopolita".

De la carta abierta de Umberto Fracchia a S. E. G. Volpe se pueden extraer algunos fragmentos típicos: "Sólo un poco de coraje, de abandono (!), de fe (!) bastaría para transformar el elogio entre dientes que usted ha hecho de la presente literatura, en un elogio abierto y explícito, para decir que la presente literatura italiana tiene fuerzas no sólo latentes, sino también descubiertas, visibles (!) las cuales no esperan (!) más que ser vistas (!) y reconocidas por cuantos las ignoran, etc." Volpe había parafraseado un poco "seriamente" los versos jocosos de Giusti: *"Eroi, eroi che fate voi? Ponziamo il poi"* * y Fracchia se lamenta miserablemente que no sean reconocidos y apreciados los pujos como pujos.

Fraccia ha amenazado muchas veces a los editores que imprimen demasiadas traducciones con medidas legislativas corporativas que protejan a los escritores italianos (recordar la ordenanza del Subsecretario del Interior, diputado Bianchi, luego "interpretada" y revocada de hecho, y que estaba vinculada a una campaña periodística de Fracchia). El razonamiento de Fracchia ya citado: cada siglo, cada fracción de siglo no sólo tiene su literatura, más aún, la exalta; tanto que las historias literarias han debido mantener a raya a muchas obras muy ensalzadas y que hoy se reconoce que no valen nada. El hecho es aproximadamente justo, pero de él se puede deducir que el actual período literario no sabe interpretar su tiempo, está separado de la vida nacional efectiva y que, ni aun por "razones prácticas", son exaltadas obras que quizás después puedan ser reconocidas como nulas en sentido artístico, porque su carácter "práctico" haya sido superado. Pero ¿es cierto que no existen libros muy leídos? Los hay, pero son extranjeros y no se sabría de ellos si no fuesen traducidos, como los libros de Remarque, etc. Realmente, la época actual no tiene una literatura adherente a

* "Héroes, héroes ¿qué hacéis? Pujamos por el porvenir."

sus necesidades más profundas y elementales, porque la literatura existente, salvo raras excepciones, no está ligada a la vida popular nacional, sino a grupos restringidos que son las moscas cocheras de la vida nacional.

Fracchia se lamenta de la crítica que sólo se coloca desde el punto de vista de las grandes obras, que se ha enrarecido en la perfección de las teorías estéticas, etc. Pero si los libros fuesen examinados desde un punto de vista de la historia de la cultura, se lamentaría lo mismo o peor, porque el contenido ideológico y cultural de la actual literatura es casi cero y es, además, contradictorio y discretamente jesuítico.

Tampoco es verdad (como ha escrito Ojetti en la carta a Fracchia), que en Italia no exista una "crítica del público"; existe, pero a su modo, porque el público lee mucho y por consiguiente, selecciona entre lo que existe a su disposición. ¿Por qué este público prefiere todavía a Alejandro Dumas y Carolina Invernizio y se lanza ávidamente sobre las novelas amarillas? Por otro lado, esta crítica del público italiano tiene su organización que está representada por los editores, por los directores de diarios y periódicos populares; se manifiesta en la selección de los folletines, en la traducción de libros extranjeros no sólo actuales sino viejos, muy viejos, se manifiesta en los repertorios de las compañías teatrales, etc. No se trata de exotismo al cien por cien, porque ese mismo público prefiere en música a Verdi, Puccini, Mascagni, que evidentemente no tienen sus correspondientes en la literatura. Y no solo esto, en el exterior Verdi, Puccini, Mascagni son con frecuencia preferidos por los públicos extranjeros a sus mismos músicos nacionales y actuales

Este hecho es la prueba más perentoria que en Italia existe una separación entre público y escritores y que el público busca "su" literatura en el exterior, porque la siente más "suya" que a la llamada nacional. En este hecho está planteado un problema esencial de vida nacional. Si es verdad que todo siglo o fracción de siglo tiene su literatura, no siempre es verdad que esta literatura sea producida en la misma comunidad nacional. Todo pueblo tiene su literatura, mas ésta puede venirle de otro pueblo, es decir, que el pueblo de referencia puede estar subordinado a la hegemonía intelectual y moral de otros pueblos. Y con frecuencia es ésta la paradoja más estridente para muchas tendencias monopolistas de carácter nacionalistas y represivas: mientras construyen grandiosos planes de hegemonía, no se dan cuenta que son objetos de una hegemonía extranjera, así cómo, mientras se hacen planes imperialistas, en la realidad se es objeto de otros imperialismos, etc. Por otro lado, no se sabe si

el centro político dirigente no entiende muy bien la situación de hecho y no busca superarla: sin embargo, es cierto que, en este caso, no ayudan al centro político dirigente en estos esfuerzos y sus cerebros vacíos se encarnizan en la exaltación nacionalista para no sentir el peso de la hegemonía de la que se depende y por la que se está oprimido.

Polémicas inconcluyentes. Se multiplican los escritos sobre la separación entre arte y vida. Artículo de Papini, en la "Nuova Antologia" del 1º de enero de 1933; artículo de Luigi Chiarini en la "Educazione Fascista" de diciembre de 1932. Ataques contra Papini en la "Italia Letteraria" del 1º de enero de 1933, etc. Polémicas tan fastidiosas como inconcluyentes. Papini es católico y anticrociano; las contradicciones de su superficial escrito resultan de esta doble cualidad. De cualquier manera, este renovarse de las polémicas (algunos artículos de "Critica Fascista" como los de Gerardo Casini y uno de Bruno Spampanato contra los intelectuales [32] son los más notables y los que más se aproximan al quid de la cuestión) es sintomático y muestra cómo se siente el malestar por el contraste entre las palabras y los hechos, entre las resueltas afirmaciones y la realidad que las contradice.

Sin embargo, parece que *hoy es más posible hacer reconocer* la realidad de la situación. Indudablemente, existe una mayor buena voluntad para comprender, una mayor despreocupación, que son productos del difundido espíritu anti-burgués, aunque éste sea genérico y de orígenes espúreos. Por lo menos, se quiere crear una efectiva unidad nacional-popular, aunque sea por medios extrínsecos, pedagógicos, escolares, por "voluntarismo". Por lo menos se siente que falta esta unidad y que tal ausencia es una debilidad nacional y estatal. Esto diferencia radicalmente la época actual de aquella de los Ojetti, Panzini, etc. Por ello en el tratamiento de este tema es necesario tener en cuenta esta situación.

Las debilidades son, por otro lado, evidentes: la primera reside en la persuación de que ha ocurrido un cambio radical popular nacional; si ha ocurrido quiere decir que no se debe hacer nada más en este sentido ya que sólo se trata de "organizar", educar, etc. A lo más se habla de "revolución permanente", pero en un sentido restringido, en su acepción habitual de que toda la vida es dialéc-

[32] Cfr. *Elementi politici di una letteratura* e *Morte dell'intellettuale* de Gherardo Casini e *Antifascismo della cultura* de Bruno Spampanato, en la "Critica Fascista" de 1933.

tica, milicia, y por consiguiente revolución. Las otras debilidades son de más difícil comprensión. Ellas, en efecto, sólo pueden resultar de un análisis exacto de la composición social italiana, de la cual se desprende que la gran masa de los intelectuales pertenece a aquella burguesía rural, cuya posición económica sólo es posible si las masas campesinas son exprimidas hasta la médula. Cuando de la palabra se debiese pasar a los hechos concretos éstos significarían una destruccion radical de la base económica de estos grupos intelectuales.

Lo que es "interesante" en el arte. Será necesario fijar bien lo que debe entenderse por "interesante" en el arte en general y especialmente en la literatura narrativa y en el teatro.

El elemento "interesante" cambia según el individuo o los grupos sociales o la multitud en general. Por consiguiente es un elemento de la cultura, no del arte, etc. ¿Pero es un hecho completamente extraño y separado del arte? El arte mismo interesa, es decir, es interesante por sí mismo en cuanto satisface una exigencia de la vida. Además de este carácter íntimo del arte ¿qué otros elementos de "interés" puede presentar una obra de arte, por ejemplo, una novela, un poema o un drama? Teóricamente, son infinitos. Pero los elementos que "interesan" no son infinitos, son precisamente los que se consideran que contribuyen de manera más directa al "éxito" inmediato o mediato (en primer grado) de la novela, del poema, del drama. Un gramático se puede interesar por un drama de Pirandello porque quiere saber cuántos elementos lexicológicos, morfológicos y sintácticos de marca siciliana, introduce o puede introducir Pirandello en la lengua italiana literaria: he aquí un elemento "interesante" que no contribuirá mucho a la difusión del drama de referencia. Los "metros bárbaros" de Carducci eran un elemento "interesante" para una búsqueda más vasta, para la corporación de literatos de profesión, o para quienes querían serlo. Fueron, por consiguiente, un elemento de "éxito" inmediato ya notable, contribuyeron a difundir algunos millares de ejemplares de versos escritos en metros bárbaros. Estos elementos "interesantes" varían según los tiempos, los climas culturales y las idiosincracias personales.

El elemento más constante de "interés" es ciertamente el interés "moral" positivo y negativo, es decir, por adhesión o por contradicción: "estable" en ciertos sentido, o sea en el sentido de la "categoría moral" y no del contenido moral concreto. Estrecha-

mente ligado a esto, se halla el elemento "técnico" tomado en un sentido particular, como modo de hacer entender de la manera más inmediata y dramática, el contenido moral, el contraste moral de la novela, el poema, o el drama. Así tenemos en el drama los "golpes" de escena, en la novela la "intriga" preponderante, etc. Todos estos elementos no son necesariamente "artísticos" pero tampoco son necesariamente no artísticos. Desde el punto de vista del arte, son en un cierto sentido, "indiferentes" es decir extraartísticos, son datos de historia de la cultura y desde este punto de vista deben ser valorados.

Que esto ocurra, que así sea, está probado precisamente por la denominada literatura mercantil que es una sección de la literatura popular-nacional. El carácter "mercantil" es dado por el hecho que el elemento "interesante" no es "ingenuo", "espontáneo", íntimamente fundido en la concepción artística, sino traído desde afuera, en forma mecánica, dosificado industrialmente, como elemento cierto de "éxito" inmediato. De cualquier manera, esto significa sin embargo que aun la literatura comercial no debe ser descuidada en la historia de la cultura. Por el contrario, tiene un gran valor precisamente desde este punto de vista, porque el éxito de un libro de literatura comercial indica (y frecuentemente es el único indicador que existe) cual es la "filosofía de la época", es decir, qué masas de sentimientos y de concepciones del mundo predominan en las multitudes "silenciosas". Esta literatura es un "estupefaciente" popular, es un "opio". Desde este punto de vista se podría hacer un análisis de *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, que es quizás la más "opiácea" de las novelas populares. ¿Qué hombre del pueblo no cree haber sufrido una injusticia de los poderosos y no fantasea sobre el "castigo" que les infligirá? Edmundo Dantes le ofrece el modelo, lo "embriaga" de exaltación, sustituye la creencia en una justicia trascendente en la cual no cree más en forma "sistemática".

Examinar desde este punto de vista el artículo *Dell'interesse* de Carlo Linati en los "Libri del giorno" de febrero de 1929. Linati se pregunta en qué consiste aquel *quid* por el cual los libros interesan y concluye por no encontrar una respuesta. Y es cierto que no se puede encontrar una respuesta precisa, al menos en el sentido que la entiende Linati, quien desearía encontrar el *quid* para estar en condiciones y para ayudar a los demás a estarlo, de escribir libros interesantes. Linati dice que en estos últimos tiempos, el problema se ha convertido en "abrasador"; esto es cierto y es natural que lo sea. Ha habido un cierto despertar de los sentimientos na-

cionalistas: es explicable que se plantee el problema de saber por qué los libros italianos no son leídos, porqué son considerados "aburridos" y porqué los libros extranjeros son considerados "interesantes", etc.

El renacimiento nacionalista hace sentir que la literatura italiana no es "nacional", en el sentido que no es popular y que se sufre como pueblo la hegemonía extranjera. De donde programas, polémicas, tentativas que, sin embargo, no logran arribar a nada. Sería necesaria una crítica despiadada de la tradición y un renovamiento cultural-moral de donde debería nacer una nueva literatura. Pero esto precisamente no puede ocurrir por la contradicción, etc.: el renacimiento nacionalista ha asumido el significado de exaltación del pasado. Marinetti se ha convertido en académico y lucha contra la tradición de la *pastasciutta.*

Comparar el artículo de Piero Rébora, *Libri italini ed editori inglesi,* en la "Italia che scrive" de marzo de 1932.

Por qué la literatura italiana contemporánea casi no tiene circulación en Inglaterra: "Escasa capacidad de narración objetiva y de observación, egocentrismo morboso, anticuada obsesión erótica; y junto a esto, caos lingüístico y estilístico, por el cual muchos de nuestros libros son escritos todavía con turbio impresionismo lírico que fastidia al lector italiano y aturde al extranjero. Centenares de vocablos usados por los escritores contemporáneos no se encuentran en los vocabularios y ninguno sabe qué significan exactamente." "Sobre todo quizás, representación del amor y de la mujer más o menos incomprensible para los anglosajones, verismo provincial semivernáculo, ausencia de unidad lingüística y estilística." "Necesitamos libros de tipo europeo y no de un andrajoso verismo provincial." "La experiencia me enseña que el lector extranjero (y problablemente también el italiano) encuentra con frecuencia en nuestros libros algo de caótico, de chocante, de repugnante casi, insertándose aquí o allá, en medio de páginas a veces admirables, que revelan un ingenio sólido y profundo". "Hay novelas, libros de prosa, comedias muy logradas, que están irremisiblemente dañadas en dos o trés páginas, en una escena, acaso en un pasaje, por desconcertantes vulgaridades, chapucerías, repugnancias, que arruinan todo." "El hecho es que un profesor italiano en el exterior no logra, aún con la mayor buena voluntad, juntar una docena de buenos libros contemporáneos que no contengan alguna página desagradable, que desacreditan nuestra elemental dignidad, penosamente trivial, que es mejor no meter bajo la nariz de inteligentes lectores extranjeros. Algunos tienen la mala costumbre de llamar

a tales pudores y disgustos con el infamante nombre de "puritanismo"; mientras en cambio, se trata sólo y únicamente de "buen gusto"."

El editor, según Rébora, debería intervenir más en el hecho literario y no ser sólo un comerciante-industrial, cumpliendo el papel de primera instancia "crítica", especialmente en lo que respecta a la "sociabilidad" del trabajo, etc.

Un ensayo de Giuseppe Antonio Borgese. Confrontar el ensayo de G. A. Borgese, *Il senso della letteratura italiana en la* "Nuova Antologia" del 1º de enero de 1930. "Un epíteto, un lema, no pueden resumir el espíritu de una época o de un pueblo, pero ayudan algunas veces como referencia o pretexto mnemónico. Para la literatura francesa se suele decir: gracia; o bien: claridad, lógica. Se podría decir: caballeresca realidad del análisis. Diremos de la literatura inglesa: lirismo de la intimidad; de la alemana: audacia de la libertad; de la rusa: coraje de la verdad. Las palabras de las que podemos servirnos para la literatura italiana son precisamente aquellas que nos han servido para estos recuerdos: majestad, magnificencia, grandeza." En suma, Borgese encuentra que el carácter de la literatura italiana es "teológico-absoluto-metafísico-antirromántico", etc.; y quizás su lenguaje de hierofante se podría traducir justamente en pobres palabras en el juicio que la literatura italiana está separada del desarrollo real del pueblo italiano, es de casta, no refleja el drama de la historia, o sea, no es nacional-popular.

Habla del libro de Bonghi [33]: "El autor y sus amigos acudieron rápido, pero demasiado tarde para corregir un título, transformado en poco tiempo en excesivamente famoso, ya que el pequeño libro debería haberse intitulado sobre todo: por qué la prosa italiana no es popular en Italia. Esto es relativamente débil en la literatura italiana: la prosa, o mejor aún que la prosa entendida como género literario y ritmo verbal, diremos el *sentido de lo prosaico,* el interés, la curiosidad observadora, el amor paciente por la vida histórica y contingente como se desarrolla bajo nuestros ojos, por el mundo en su devenir, por la actuación dramática y progresiva de lo divino." Es interesante poco después un fragmento sobre De Sanctis y la cómica reconvención: "Veía vivir la literatura ita-

[33] Cfr. Ruggero Bonghi, *Perché la letterattura italiana non sia popolare in Italia,* Milano, 1873 (N. del E.).

liana desde hace más de seis siglos y le rogaba que naciese.'' En realidad. De Sanctis deseaba que la ''literatura'' se renovase porque se habían renovado los italianos, porque había desaparecido la separación entre literatura y vida, etc. Es interesante observar que De Sanctis es progresista todavía hoy en comparación con tantos Borgese de la crítica actual. ''Su limitada popularidad (de la literatura italiana), el singular y casi aristocrático y apartado género de éxito que le tocó por tanto tiempo, no se explica sólo (!) por su inferioridad; se explica más completamente (!) por su altura (!) (altura mezclada con inferioridad), por el aire enrarecido en que se desarrolló. No-popularidad es como decir no-divulgación; consecuencia que se deriva de la premisa: *odi profanum vulgus et arceo.* Todo lo contrario de populachera y profana, esta literatura nace sacra, con un poema que su mismo poeta llamó sagrado ¿sagrado porque habla de Dios? Pero, ¿qué tema es más popular que el de Dios? Y en *La Divina Comedia* no se habla sólo de Dios, sino también de los diablos y de su ''nueva churumbela'', etc., etc.'' ''El destino político que quitando a Italia libertad y potencia material, hace de ella lo que en forma bíblica, levíticamente, se llamaría un pueblo de sacerdotes.''

Su ensayo concluye, menos mal, que el carácter de la literatura italiana puede cambiar o mejor debe cambiar, etc.; pero esto desentona con el conjunto del mismo ensayo.

Actitud del escritor hacia el ambiente. De un artículo de Paolo Milano en la ''Italia Letteraria'' del 27 de diciembre de 1931: ''Nunca es demasiado el valor que se da al contenido de una obra de arte'', ha escrito Goethe. Un aforismo similar puede acudir a la mente de quien reflexiona sobre el *esfuerzo desde tantas generaciones* (?) preparado (*sic*) y que todavía se está cumpliendo, por *crear una tradición* de la moderna novela italiana. ¿Qué sociedad, o mejor, qué grupo pintar? ¿Las tentativas más recientes no consisten quizás en el deseo de salir de los personajes populares que dominan la escena en la obra de Manzoni y de Verga? ¿Y los mediocres resultados logrados no pueden referirse a las dificultades y a la incertidumbre en fijar un ambiente (entre la alta burguesía ociosa y la plebe y la *boheme* marginal)?''

El fragmento es sorprendente por el modo mecánico y exterior de plantear la cuestión. En efecto, ¿ocurre que ''generaciones'' de escritores *intenten* fríamente fijar el ambiente a describir sin con ello mismo mostrar su carácter ''ahistórico'' y su pobreza moral y

sentimental? Por otro lado, por "contenido" no basta entender la elección de un ambiente dado. Lo esencial para el contenido es la *actitud* del escritor y de una generación hacia este ambiente. Sólo la actitud determina el mundo cultural de una generación y de una época y por consiguiente su estilo. También en Manzoni y en Verga, no son los determinantes los "personajes populares", sino la actitud de los dos escritores hacia ellos, y esta actitud es antitética en los dos. En Manzoni es un paternalismo católico, una *ironía* sobreetendida, indicio de ausencia de un profundo amor instintivo hacia aquellos personajes, es una actitud dictada por un sentimiento exterior de deber abstracto dictado por la moral católica, corregido precisamente y vivificado por la difundida ironía. En Verga hay una actitud de fría impasibilidad científica y fotográfica dictada por los cánones del verismo, aplicados más racionalmente que Zola.

La actitud de Manzoni es la más difundida en la literatura que representa "personajes populares", y basta recordar a Renato Fucini. Tal actitud es todavía de carácter superior, pero se mueve sobre el filo de la navaja y en efecto, en los escritores subalternos, degenera en la actitud "brescianesca", estúpida y jesuíticamente sarcástica.

Los Italianos y la novela. Sobre el tema *Gli italiani e il romanzo* ver el discurso pronunciado por Angelo Gatti y reproducido en parte por la "Italia Letteraria" del 9 de abril de 1933. Parece una observación interesante la que señala las relaciones entre novelistas y moralistas en Francia y en Italia. En Francia, el tipo de moralista es muy diferente del italiano, que es sobre todo "político". El italiano estudia cómo "dominar", cómo ser más fuerte, más hábil, más astuto; el francés cómo "dirigir", y por consiguiente cómo "comprender" para influir y obtener un "consenso espontáneo y activo". Los *Ricordi politici e civili* de Guicciardini son de este tipo.

Así en Italia hay una gran abundancia de libros como el *Galateo* donde la atención se pone en la actitud exterior de las clases altas. Ningún libro como los de los grandes moralistas franceses (o de orden subalterno como en Gaspare Gozzi), con sus análisis refinados y capilares. Esta diferencia también existe en la "novela" que en Italia es más exterior, sórdida, sin contenido humano nacional-popular o universal.

El "activo" sentimiento nacional de los escritores: Extraído de la *Lettera a Piero Parini sugli scritori sedentari* de Ugo Ojetti

(en el "Pégaso" de setiembre de 1930): "¿Cómo nosotros Italianos que hemos llevado por toda la tierra nuestro trabajo, y no sólo el trabajo manual, y que desde Melbourne a Río, de San Francisco a Marsella, de Lima a Túnez tenemos densas colonias nuestras, somos los únicos en no tener novelas donde nuestras costumbres y nuestra conciencia sean demostradas en contradicción con la conciencia y costumbres de los extranjeros entre los cuales llegamos a vivir, a luchar, a sufrir y a veces hasta triunfar? Italianos de arriba a abajo, peones y banqueros, mineros o médicos, mozos o ingenieros, albañiles o comerciantes, se los encuentra en cualquier ángulo del mundo. Nuestra muy erudita literatura los ignora, o mejor los ha ignorado siempre. Si no existe novela o drama sin un contraste de almas progresivo, ¿qué contraste más profundo y concreto que éste entre dos razas, y la más antigua de las dos y por ello la más rica en usos y ritos inmemorables, expatriada y reducida a vivir sin otro recurso que el de la propia energía y resistencia?"

Muchas observaciones y agregados para hacer. En Italia ha existido siempre una notable masa de publicaciones sobre la emigración como fenómeno económico-social. No corresponde una literatura artística, pero cada emigrante encierra en sí un drama, antes ya de partir de Italia. Que los literatos no se ocupen del emigrado al exterior debería maravillarnos menos partiendo del hecho de que no se ocupan de él antes que emigre, de las condiciones que lo obligan a emigrar, etc., es decir, que no se ocupen de las lágrimas y la sangre que ha significado en Italia la emigración en masa, antes que la exterior. Por otro lado, es necesario decir que si es escasa (y por lo demás retórica) la literatura sobre los italianos en el extranjero, es también escasa la literatura sobre los países extranjeros. Para que fuese posible, como escribe Ojetti, representar el contraste entre italianos inmigrantes y las poblaciones de los países de inmigración, sería necesario conocer a estos países y a... los italianos.

Enrico Thovez. Al tratar la cuestión del carácter no nacional-popular de la literatura italiana, pero especialmente al hacer la historia de la actitud de toda una serie de literatos y de críticos, que sentían la falsedad de la tradición y el falso sonido de su íntima retórica, de su no adherencia a la realidad histórica, es necesario no olvidar a Enrico Thovez y a su libro *Il pastore, il gregge y la zampogna.* La reacción de Thovez no ha sido justa, pero lo que im-

porta en este caso es que haya reaccionado, es decir, que haya sentido al menos que algo no andaba.

Su distinción entre poesía de forma y poesía de contenido era falsa teóricamente. La llamada poesía de forma está caracterizada por la indiferencia por el contenido, es decir por la indiferencia moral, pero esto también es un "contenido", el "vacío histórico y moral del escritor". Thovez en gran parte se enlazaba a De Sanctis por su aspecto de "innovador de la cultura" italiana, y hay que considerarlo junto con la "Voce" como una de las fuerzas que trabajaban, a decir verdad caóticamente, por una reforma intelectual y moral en el período anterior a la guerra.

Sobre Thovez sería necesario ver también las polémicas que suscitó con su actitud. En el artículo *Enrico Thovez poeta e il problema della formazione artistica* de Alfonso Ricolfi en la "Nuova Antologia" del 16 de agosto de 1929 hay algunos elementos útiles, pero demasiados pocos. Necesitaría encontrar el artículo de Prezzolini *Thovez il precursore.*

Giovanni Cena. La figura de Cena debe ser estudiada desde dos puntos de vista: como escritor y poeta "popular" (comparar Ada Negri) y como hombre activo en tratar de crear instituciones para la educación de los campesinos (escuelas del Agro romano y de las Paludi Pontine, fundadas con Angelo y Anna Celli). Cena nace en Montanaro Canavese el 12 de enero de 1870, murió en Roma el 7 de diciembre de 1917. En 1900-1901 fue corresponsal de la "Nuova Antologia" en París y Londres. Desde 1902 jefe de redacción de la revista hasta su muerte. Discípulo de Arturo Graf. En los *Candidati all'imortalita* de Giulio De Frenzi es publicada una carta autobiográfica de Cena.

Sobre Cena es muy interesante el artículo de Arrigo Cajumi, *Lo strano caso di Giovanni Cena* ("Italia Letteraria", 24 de noviembre de 1929).

Del artículo sobre Cena extraigo algunos fragmentos: "Nacido en 1870, muerto en 1917, Giovanni Cena aparece como una figura representativa del movimiento intelectual que desarrolló la mejor parte de nuestra burguesía a remolque de las nuevas ideas que venían de Francia y de Rusia; con un aporte personalmente más amargo y enérgico, causado por sus orígenes proletarios (¿o campesino?) y por los años de miseria. Autodidacta escapado por milagro del embrutecimiento del trabajo paterno y de la región natal, Cena entró inconscientemente en la corriente que en Francia, pro-

siguiendo una tradición (!) derivada (!) de Proudhon de mano en mano (!) a través de Vallés y los comuneros hasta los *Quatre évangiles* zolianos, el asunto Dreyfus, las Universidades populares de Daniel Halévy y que hoy continúa en Guéhenno (!) [sobre todo en Pierre Dominique y en otros], fue definida como la ida al pueblo [Cajumi traslada al pasado una consigna moderna, de los populistas: en el pasado en Francia no hubo jamás escisión entre el pueblo y los escritores, luego de la Revolución francesa hasta Zola. La reacción simbolista excavó un foso entre pueblo y escritores, entre los escritores y la vida y Anatole France es el tipo más completo de escritor libresco y de casta]. El nuestro [Cena] venía del pueblo: de aquí la originalidad (!) de su posición, pero el ambiente de la lucha era siempre el mismo, aquel donde se afirmó el socialismo de un Prampolini. Era la segunda generación pequeño burguesa luego de la unidad italiana (de la primera ha escrito magistralmente su crónica Augusto Monti en los *Sansoussì*), extraña a la política de las clases dominantes conservadoras, más vinculada en literatura a De Amicis y Stecchetti que a Carducci, lejana a D'Annunzio, y que preferirá formarse en Tolstoi, considerado sobre todo como pensador más que como artista, descubrirá a Wagner, creerá vagamente en los simbolistas, en la poesía social [¿simbolistas y poesía social?] en la paz perpetua, insultará a los gobernantes por ser poco idealistas y no se despertará de sus sueños ni aún con los cañonazos de 1914 [todo esto es un poco amanerado y estirado]." "Crecido entre penurias increíbles, sabía que era un anfibio, ni burgués ni hombre de pueblo: *"Como me hice una instrucción académica y me diplomé, es algo que de sólo pensarlo me hace perder con frecuencia toda calma. Y cuando, pensándolo, siento que podré perdonar, entonces verdaderamente me siento un victorioso." Siento profundamente que sólo el desahogo de la literatura y la fe en su poder de liberación y de elevación me han salvado de convertirme en un Ravachol."*

En el primer esbozo de los *Ammonitori* Cena imaginó que el suicida se tirase bajo un automóvil real, pero en la edición definitiva no mantiene la escena: "...Estudioso de las cosas sociales, extraño a Croce, Missiroli, Jaurès, Oriani, a las verdaderas exigencias del proletariado septentrional que él, campesino, no podía sentir. Turinés, era hostil al periódico que representaba a la burguesía liberal, o mejor social-democrática. De sindicalismo no hay ni trazas, de Sorel falta el nombre. El modernismo no le preocupaba." Este fragmento muestra cuan superficial es la cultura política de Cajumi. Cena es a veces hombre de pueblo, proletario, campesino. La "Stampa" es socialdemócrata, o mejor existe una burguesía turi-

nesa socialdemócrata. Cajumi en esto imita a ciertos políticos sicilianos que fundaban partidos democráticos-sociales o directamente laboristas y cae en la trampa de muchos publicistas de mofarse que han cocinado la palabra socialdemocracia en todas las salsas. Cajumi olvida que, en Turín, la "Stampa" estaba antes de la guerra, a la derecha de la "Gazzetta del Popolo", periódico democrático moderado. Es gracioso luego el acoplamiento Croce-Missiroli-Jaurès-Oriani para los estudios sociales.

En el escrito *¿Che fare?*[34] Cena deseaba fusionar a los nacionalistas con los filosocialistas como él, pero en el fondo todo este socialismo pequeño burgués a lo De Amicis ¿no era un embrión de socialismo nacional, o nacional-socialismo, que de tantas maneras ha tratado de abrirse camino en Italia y que ha encontrado en la postguerra un terreno propicio?[35]

Gino Saviotti. Sobre el carácter antipopular o al menos no popular-nacional de la literatura italiana han escrito y continúan escribiendo muchos literatos. Pero en estos escritos el tema no es colocado en los reales términos y las conclusiones concretas son, por lo común, sorprendentes. Por ejemplo, de Gino Saviotti, que voluntariamente escribe contra la literatura de los literatos, se encuentra citado en la "Italia Letteraria" del 24 de agosto de 1930, este fragmento extraído de un artículo publicado en el "Ambrosiano" del 15 de agosto: "Buen Parini, se entiende por qué has levantado la poesía italiana en tu época. Le has dado la seriedad que le faltaba; has transfundido en sus áridas venas tu sangre buena de hombre de pueblo. ¡Os vuelvo a dar las gracias también en éste día, luego de ciento treinta y un años de tu muerte. Hoy, necesitamos otro hombre como tú en nuestra llamada poesía!"

En 1934 ha sido otorgado a Saviotti un premio literario (una parte del premio Viareggio) por una novela en la que se representaba el esfuerzo de un hombre de pueblo por transformarse en "artista" (es decir, por transformarse en "artista profesional", por no ser más "hombre de pueblo" y elevarse al rango de los intelectuales de profesión); tema esencialmente "antipopular" y de

[34] Publicado por la "Voce" en 1910.

[35] Sobre la actividad desarrollada por Cena para las escuelas del Agro romano ver las publicaciones de Alessandro Marcucci. Cena con esto entendía "ir al pueblo". Es interesante ver como buscó realizar prácticamente su propósito, porque esto muestra qué podía entender por "amor al pueblo" un intelectual italiano, lleno por otro lado de buenas intenciones.

exaltación de casta, es decir de todo lo más viejo y rancio que puede encontrarse en la tradición italiana, como modelo de vida "superior".

El "descubrimiento" de Italo Svevo. Italo Svevo fue revelado al público de literatos italianos por James Joyce, que lo había conocido personalmente en Trieste (sin embargo hay que recordar que Italo Svevo había escrito algunas veces en la "Critica Sociale" alrededor del 1900).

Conmemorando a Svevo, la "Fiera Letteraria" sostiene que antes de esta revelación hubo el "descubrimiento" italiano: "En estos días, parte de la prensa italiana ha repetido el error del "descubrimiento francés" [es decir debido a Crémieux al cual, sin embargo, Joyce le había hablado de Svevo. Por consiguiente la "Fiera Letteraria" juega al equívoco]; aún los periódicos más grandes parecen ignorar lo que sin embargo ha sido dicho a su debido tiempo. Es necesario, por consiguiente, escribir una vez más que los italianos cultos fueron los primeros informados de la obra de Svevo; y que por mérito de Eugenio Montale, el cual escribe sobre él en las revistas "Esame" y "Quindicinale", el escritor triestino tuvo en Italia el primer y legítimo reconocimiento. Con esto no se quiere quitar a los extranjeros nada de cuanto les corresponda; solamente es justo que ninguna sombra ofusque la sinceridad y, digamos también, la vehemencia (!!) de nuestro homenaje al amigo desaparecido." [36]

Pero esta vulgaridad untuosa y jesuítica está en contradicción con lo que afirma Carlo Linati en la "Nuova Antología" del 1 de febrero de 1928 (*Italo Svevo, romanziere*): "Hace dos años, encontrándome en una velada de un club intelectual milanés, recuerdo que en cierto momento entró un joven escritor recién llegado de París el cual, luego de haber discutido largamente con nosotros sobre una comida del *Pen Club* ofrecida por los literatos parisinos a Pirandello, agregó que a su término el célebre novelista irlandés James Joyce hablando con él de la literatura italiana moderna, le había dicho: —Pero Uds. los italianos tienen un gran prosista y quizás ni siquiera lo conocen. —¿Cuál? —Italo Svevo, triestino". Linati dice que ninguno conocía aquel nombre, como no lo conocía el joven literato que había hablado con Joyce. Montale logró finalmen-

[36] "Fiera Letteraria" del 23 de setiembre de 1928 — Svevo había muerto el 13 de setiembre— en un editorial introductivo a un artículo de Montale, *Ultimo addio*, y a uno de Giovanni Comiso, *Colloquio*.

te "descubrir" una copia de *Senilidad* y escribe sobre ella en "Esame".

He aquí cómo los literatos italianos han "descubierto"' a Svevo "fieramente". ¿Se trata de pura casualidad? No parece. Referente a la "Fiera Letteraria" recordar al menos otros dos "casos", el de *Los Indiferentes* de Moravia y el de *Malagigi* de Nino Savarese, del que habló luego de ser mencionado en un concurso para un premio literario. En realidad esta gente se mofa de la literatura y de la poesía, de la cultura y del arte; ejerce la profesión de sacristán literario y nada más.

Secentismo de la actual poesía. Que una parte de la actual poesía es "puro secentismo", aparece por confesión espontánea de algunos de sus críticos ortodoxos. Por ejemplo, Aldo Capaso en su ensayo sobre Ungaretti (fragmento citado en "Leonardo" de marzo de 1934) escribe: "*La aura attonita* no podría formarse, si el poeta fuese menos lacónico." La *aura attonita* reclama la famosa definición que "del poeta el fin es la maravilla". Se puede anotar sin embargo que el secentismo clásico, desdichadamente, ha sido popular y continúa siéndolo hasta ahora (es notable como agradan al hombre de pueblo las acrobacias de imágenes en poesía) mientras el secentismo actual es popular entre los intelectuales puros.

Ungaretti ha escrito que sus poesías agradan a su compañeros de trinchera "del pueblo", y puede ser verdad: placer de carácter particular ligado al sentimiento que la poesía "difícil" (incomprensible) debe ser bella y el autor un gran hombre justamente porque está separada del pueblo y es incomprensible. Esto ocurre también con el futurismo y es un aspecto del culto popular por los intelectuales (que, en verdad, son admirados y despreciados al mismo tiempo).

Literatos puros. El pueblo (¡qué asco!), el público (¡qué asco!). Los políticos aventureros preguntan con el ceño de quien lo sabe todo: "¡El pueblo! Pero ¿qué es el pueblo? ¿Quién lo conoce? ¿Quién lo ha definido alguna vez?" y entretanto no hacen más que elegir trucos y más trucos para lograr las mayorías electorales (del 1924 al 1929 ¿cuántos comunicados se han dado en Italia para anunciar nuevos retoques a la ley electoral? El catálogo sería interesante por sí mismo). Lo mismo dicen los literatos puros: "Un vicio acarreado por las ideas románticas es el de reclamar el

juicio del público, ¿Quién es el público? ¿Quién lo constituye? Este testarudo omnisciente, este gusto exquisito, esta absoluta probidad, esta perla ¿dónde está?" (G. Ungaretti, "Resto del Carlino", 23 de octubre de 1929). Pero mientras tanto exigen que sea instaurada una protección contra las traducciones de lenguas extranjeras y cuando venden mil ejemplares de un libro hacen sonar las campanas de su región.

(El "pueblo", sin embargo, ha dado el título a muchos periódicos importantes pertenecientes a aquellos que hoy preguntan "¿qué es este pueblo?" en los periódicos dedicados al pueblo.)

La llamada poesía social italiana. Rapisardi. Comparar el artículo muy interesante de Nunzio Vaccalluzzo, *La poesia di Mario Rapisardi*, en la "Nuova Antología" del 16 de febrero de 1930. A Rapisardi se lo hizo pasar por materialista y aún por materialista histórico. ¿Es verdad esto? ¿O fue, por sobretodo un "místico" del naturalismo y del panteísmo? Estuvo sin embargo ligado al pueblo, especialmente al pueblo siciliano, a las miserias del campesino siciliano, etc.

El artículo de Vaccalluzzo por las indicaciones que da, puede servir también para iniciar un estudio sobre Rapisardi, etc. Interesa especialmente la colección *Giustizia* que según dice Vaccalluzzo, la había contado como poeta proletario (!), "con más vehemencia de palabras que de sentimiento", pero esta *Giustizia* es precisamente poesía de democrático-campesino, según mis recuerdos.

Piedigrotta. En un artículo en "Lavoro" (8 de setiembre de 1929), Adriano Tilgher escribe que la poesía dialectal napolitana y por consiguiente, en gan parte, el éxito de las canciones de Piedigrotta están en una seria crisis. Se habrían secado sus dos grandes fuentes: el realismo y el sentimentalismo. "El cambio de sentimientos y gustos ha sido tan rápido y trastornante, tan vertiginoso y súbito y todavía tan lejos de haber cristalizado en algo estable y duradero, que los poetas dialectales que se aventuran sobre aquellas arenas movedizas para intentar llevarlas a la dureza y a la claridad de la forma son condenados a desaparecer dentro sin remedio."

La crisis de Piedigrotta es verdaderamente un signo de los tiempos. Las teorizaciones de *Strapaese* han matado a *Strapaese* (en realidad se deseaba fijar un figurín tendencioso de *Strapaese* bastante enmohecido y necio). Y por otra parte la época moderna

no es expansiva, es represiva, No se ríe más de corazón: se sonríe malignamente y se hace una argucia mecánica tipo Campanile. La fuente de Piedigrotta no se ha secado, ha sido secada por que se convirtió en "oficial" y los cantores se han transformado en funcionarios (ver a Libero Bovio y comparar el apólogo francés del funcionario cornudo).

Literatura italiana. La contribución de los burócratas. Artículo de Orazio Pedrazzi en la "Italia Letteraria" del 4 de agosto de 1929: *Le tradizioni antilitterarie della burocrazia italiana.* Pedrazzi no hace algunas distinciones necesarias. No es verdad que la burocracia italiana sea tan "antiliteraria" como sostiene Pedrazzi, mientras es verdad que la burocracia (y se quiere decir la alta burocracia) no escribe de su propia actividad. [37] Las dos cosas son diferentes. Creo más bien que hay una manía literaria propia de la burocracia, pero en cuanto a "escribir bello", "al arte", etc. Quizás se podría encontrar que la gran masa de la pacotilla literaria es debida a burócratas. En cambio, es verdad que no existe en Italia (como en Francia y otros lugares) un literatura debida a los funcionarios estatales (militares y civiles) de valor y que considere la actividad desarrollada en el exterior por el personal diplomático, en el frente por los oficiales, etc. La que existe es, por lo demás, "apologética". "En Francia, en Inglaterra, generales y almirantes escriben para su pueblo, entre nosotros escriben sólo para sus superiores." Es decir que la burocracia no tiene un carácter nacional, sino de casta.

Daniel Varé. Págine di un diario in Estremo Oriente. "Nuova Antología" del 16 de setiembre - 1º de octubre de 1928. Varé es un diplomático italiano, ministro en China no sé de que grado. Ha firmado el acuerdo entre el gobierno italiano y el de Chiang Kai-Shek en el año 1928 o 1929. Estas páginas de diario son desastrosas tanto literariamente como desde cualquier otro punto de vista. A los diplomáticos debería serles prohibida toda publicación (no sólo por lo que respecta a la política) sin el *placet* de una comisión es-

[37] En la "Nuova Antologia" del 16 de setiembre de 1929, en la pág. 267, se dice que el libro *Nazioni e minoranze etniche* (Zanichelli, 2 vol.) ha sido escrito; "por un joven gentilhombre romano, que no deseando confundir sus estudios jurídicos e históricos con sus funciones diplomáticas, ha adoptado el nombre un poco arcaico de Luca dei Sabelli".

pecial de revisión constituida por personas inteligentes, porque sus boberías extra-diplomáticas perjudican al gobierno tanto como las diplomáticas y ofenden el prestigio del Estado que le ha encargado su representación.

El ministro plenipotenciario Antonino D'Alía ha escrito un *Saggio di scienza politica* (Roma, Treves, 1932, in 8º, pp. XXXII-710) que sería conjuntamente una historia universal y un manual de política y de diplomacia (según Alberto Lumbroso, que lo exalta en el "Marzocco" del 17 de abril de 1932).

La feria del libro. Ya que el pueblo no va hacia el libro (hacia un cierto tipo de libro, el de los literatos profesionales) el libro irá hacia el pueblo. La iniciativa fue lanzada por la "Fiera Letteraria" y por su director de entonces Umberto Fracchia, en el año 1927 en Milán. La iniciativa en sí no era mala y ha dado algunos pequeños resultados. Pero la cuestión no fue afrontada en el sentido de que el libro para ir hacia el pueblo debe convertirse íntimamente en nacional-popular y no sólo "materialmente", con puestos de baratijas, canillitas, etc. En realidad, una organización para llevar el libro al pueblo existía y existe y está representada por los "*pontremolesi*", pero el libro así difundido es de la más baja literatura popular, del *Segretario degli amanti* al *Guerino*, etc. Esta organización podría ser "imitada", ampliada, controlada y provista de libros menos necios y con mayor variedad de elección.

G. Zonta. Es necesario tener en cuenta la gran *Storia della letteratura italiana* de Giuseppe Zonta, en cuatro gruesos volúmenes, con notas bibliográficas de Gustavo Balsamo-Crivelli, publicada por Utet de Turín, por la atención especial que el autor parece haber dado al influjo social en el desarrollo de la actividad literaria. La obra, publicada en fascículos del 1928 al 1932, no ha dado lugar a grandes discusiones, según parece, de las publicaciones disponibles (he leído una sola nota hecha de prisa en la "Italia Letteraria"). Zonta, por otro lado, no es un recién llegado en el campo de la filología (confrontar su *L'anima dell'Ottocento* de 1924).

III

LITERATURA POPULAR

LITERATURA POPULAR

Concepto de "nacional-popular". En una nota del 1º de Agosto de 1930 la "Critica Fascista" se lamenta que dos grandes cotidianos, uno de Roma y el otro de Nápoles, hayan iniciado la publicación en folletín de estas novelas: *El Conde de Montecristo* y *José Bálsamo* de Alejandro Dumas, y *El Calvario de una Madre* de Pablo Fontenay. Escribe la "Critica": "El Ochocientos francés ha sido, sin duda, un período áureo para el folletín, pero deben tener un concepto muy bajo de los propios lectores aquellos periódicos que reimprimen novelas de hace un siglo, como si el gusto, el interés, la experiencia literaria no hubiesen cambiado nada de entonces hasta ahora. Y no sólo esto, ¿por qué no tener en cuenta que existe, a pesar de las opiniones en contrario, una novela moderna italiana? Y pensar que esta gente está pronta a desparramar lágrimas de tinta sobre la infeliz suerte de las letras patrias."

La "Critica" confunde diversos órdenes de problemas: el de la falta de difusión entre el pueblo de la llamada literatura artística y el de la no existencia en Italia de una literatura "popular" que "constriñe" a los periódicos a proveerse en el extranjero. (En verdad, nada impide teóricamente que pueda existir una literatura popular artística, el ejemplo más evidente es el éxito "popular" de los grandes novelistas rusos, aún en la actualidad; pero no existe de hecho , ni una popularidad de la literatura artística ni una producción regional de literatura "popular" porque falta una identidad de concepción del mundo entre "escritores" y "pueblo". Es decir que los sentimientos populares no son vividos como propios por los escritores, ni los escritores cumplen una función "educa-

dora nacional'', o sea que no se han planteado ni se plantean el problema de elaborar los sentimientos populares luego de haberlos revivido y hechos propios). La ''Crítica'' tampoco se plantea estos problemas y no sabe extraer las conclusiones ''realistas'' del hecho que si las novelas de hace cien años agradan, esto significa que el gusto y la ideología del pueblo son precisamente los de hace cien años. Los periódicos son organismos político-financieros y no se proponen difundir las bellas letras ''en las propias columnas'' si estas bellas letras no hacen aumentar la renta. La novela de folletín es un medio para que un periódico se difunda entre las clases populares (recordar el ejemplo del ''Lavoro'' de Génova bajo la dirección de Giovanni Ansaldo, que reimprimió toda la literatura francesa de folletín, al mismo tiempo que trataba de darle a las otras partes del diario el tono de la más refinada cultura) : lo que significa éxito político y éxito financiero. Por ello el periódico busca aquella novela, aquel tipo de novela que ''verdaderamente'' agrada al pueblo, que asegura su clientela ''constante'' y permanente. El hombre de pueblo compra un solo periódico, cuando lo compra. La elección del periódico no es de ninguna manera personal, sino que depende frecuentemente del grupo familiar: las mujeres pesan mucho en la elección e insisten en la ''hermosa novela interesante'' (esto no significa que los hombres no lean también la novela, pero en verdad las mujeres se interesan más particularmente en la novela y en la crónica policial). Es por eso que los periódicos puramente políticos o de opinión nunca han llegado a tener una gran difusión (excepto en los períodos de lucha política intensa). Tales periódicos eran comprados por jóvenes, hombres y mujeres, sin grandes preocupaciones familiares y que se interesaban fuertemente por el éxito de sus opiniones políticas, y por un número pequeño de familias con ideas muy definidas. En general, los lectores no son de la opinión del periódico que adquieren o están muy poco influidos por él. Por esta razón hay que estudiar, desde el punto de vista de la técnica periodística, el caso del ''Secolo'' y del ''Lavoro'', que publicaban hasta tres folletines para conquistar un tiraje alto y permanente (no se piensa que para muchos lectores la ''novela de folletín'' es como la ''literatura'' de categoría para las personas cultas). Conocer la ''novela'' que publicaba la ''Stampa'' era una especia de ''deber mundano'' de portería, de zaguán y corredor en común; cada capítulo daba lugar a ''conversaciones'' en las que brillaba la intuición piscológica, la capacidad lógica de intuición de los más sobresalientes'', etc.. Se puede afirmar que los lectores del folletín se interesaban y se apasionan

por sus autores con mucha mayor sinceridad y más vivo fervor humano que el interés que despiertan en los saloncitos llamados cultos, las novelas de D'Annunzio o las obras de Pirandello.

Pero el problema más interesante es el siguiente: ¿por qué los periódicos de 1930 si quieren difundirse (o mantenerse) se ven obligados a publicar los folletines de hace un siglo (o los modernos del mismo tipo)? ¿Y por qué no existe en Italia una literatura "nacional" del género, no obstante ser ella rentable? Hay que observar el hecho que en muchas lenguas, "nacional" y "popular" son sinónimos o casi (así es en ruso, o en alemán donde *volkisch* tiene un significado aún más íntimo, de raza, y también en las lenguas eslavas en general; en francés "nacional" implica un significado donde el término "popular" está más elaborado políticamente, porque está ligado al concepto de "soberanía": soberanía nacional y soberanía popular tienen o han tenido igual valor). En Italia, el término "nacional" tiene un significado muy restringido ideológicamente y en ningún caso coincide con "popular", porque en este país los intelectuales están alejados del pueblo, es decir, de la "nación", y en cambio se encuentran ligados a una tradición de casta que no ha sido rota nunca por un fuerte movimiento político popular o nacional desde abajo. La tradición es "libresca" y abstracta, y el típico intelectual moderno se siente más ligado a Annibal Caro o a Ippolito Pindemonte que a un campesino pugliese o siciliano. El término corriente "nacional" está en Italia ligado a esta tradición intelectual y libresca, de allí la facilidad tonta y en el fondo peligrosa de llamar "antinacional" a quien no tenga esta concepción arqueológica y apolillada de los intereses del país.

Ver los artículos de Umberto Fracchia en la "Italia Letteraria" de julio de 1930 y la *Lettera a Umberto Fracchia sulla critica* de Ugo Ojetti en "Pégaso" de agosto de 1930. Los lamentos de Fracchia son muy similares a los de la "Critica Fascista". La literatura "nacional" denominada "artística" no es popular en Italia. ¿De quién es la culpa? ¿Del público que no lee? ¿De la crítica que no sabe presentar y exaltar ante el público los "valores" literarios? ¿De los periódicos que en lugar de publicar en folletín "la moderna novela italiana" publican el viejo *Conde de Montecristo?* ¿Más por qué el público no lee en Italia y lee en otros países? Y por otro lado ¿es verdad que en Italia no se lee? ¿No sería más exacto plantearse el problema así: ¿por qué el público italiano lee la literatura extranjera, popular y no popular, y no lee en cambio la italiana? ¿El mismo Fracchia no ha lanzado un *ultimatum* a los editores que imprimen (y por consiguiente deben vender, relativa-

mente) obras extranjeras, amenazándolos con disposiciones gubernativas? ¿Y no ha habido, al menos parcialmente, una tentativa de intervención gubernativa por obra del diputado Michele Bianchi, subsecretario del Interior?

¿A qué se debe que el pueblo italiano lea con preferencia a los escritores extranjeros? Significa que *sufre* la hegemonía intelectual y moral de los intelectuales extranjeros, que se siente más ligado a los intelectuales extranjeros que a los "paisanos", es decir que no existe en el país un bloque nacional intelectual y moral, jerarquizado y mucho menos igualitario. Los intelectuales no salen del pueblo aunque, accidentalmente, algunos de ellos sean de origen popular, no se sienten ligados a él (aparte de la retórica), no lo conocen ni sienten sus necesidades y aspiraciones, sus sentimientos difusos; con relación al pueblo son algo separado, sin fundamento, es decir una casta y no una articulación del pueblo mismo, con funciones orgánicas.

La cuestión debe ser extendida a toda la cultura nacional popular y no limitada únicamente a la literatura narrativa. Lo mismo se debe decir del teatro, de la literatura científica en general (ciencia de la naturaleza, historia, etc.). ¿Por qué no surgen en Italia escritores como Flammarion? ¿Por qué no ha nacido una literatura de divulgación científica, como en Francia y otros países? Estos libros extranjeros, traducidos, son leídos y buscados y conocen frecuentemente grandes éxitos. Todo esto significa que toda la "clase culta", con su actividad intelectual, está separada del pueblo-nación, no porque el pueblo-nación no haya demostrado y no demuestre interesarse por esta actividad en todos sus grados, desde los más ínfimos (noveluchas de folletín) hasta los más elevados, tan es verdad que a ese respecto busca los libros extranjeros, sino más bien porque el elemento intelectual nativo es más extranjero que los extranjeros frente al pueblo-nación. La cuestión no ha nacido hoy, está planteada desde la fundación del Estado italiano, y su existencia anterior es un documento para explicar el retardo de la formación política nacional-unitaria de la península: el libro de Ruggero Bonghi sobre la impopularidad de la literatura italiana. La cuestión de la lengua planteada por Manzoni, refleja también este problema, el problema de la unidad intelectual y moral de la nación y del Estado, buscada en la unidad de la lengua.

Pero la unidad de la lengua es uno de los medios externos y no exclusivamente necesario, de la unidad nacional; en todo caso es un efecto y no una causa. Escritos de F. Martini sobre el teatro. Sobre el teatro existe y continúa desarrollándose toda una literatura.

En Italia siempre ha faltado y sigue faltando una literatura nacional-popular narrativa y de otro género. (En la poesía han faltado los tipos como Béranger y en general el tipo del *chansonnier* francés.) Sin embargo, hay casos individuales de escritores populares que han tenido un gran éxito: Guerrazzi ha obtenido éxito y sus libros continúan siendo publicados y difundidos; Carolina Invernizio ha sido leída y quizás continúa siéndolo no obstante estar en un nivel más bajo que los Ponson y Montépin. F. Mastriani ha sido leído también, etc. [38]

En ausencia de una literatura "moderna" que sea la suya, algunos estratos de la gente común han satisfecho de distintas maneras las exigencias intelectuales y artísticas que, sin embargo, existen en ellos aunque sea bajo una forma elemental y confusa: difusión de la novela caballeresca medieval —*Reali di Francia, Guerino detto il Meschino, etc.* *— especialmente en Italia meridional y en las montañas. Los "*maggi*" en Toscana ** (los temas representados por los "*maggi*" son extraídos de libros, cuentos y especialmente leyendas que se hicieron populares, como la de Pía dei Tolomei. *** Existen varias publicaciones sobre los "*maggi*" y su repertorio).

Los laicos **** han fracasado en su tarea histórica de educadores y elaboradores de la intelectualidad y de la conciencia moral del pueblo-nación; no han sabido dar una satisfacción a las exigencias intelectuales del pueblo, justamente por no haber representado una

[38] G. Papini ha escrito un artículo sobre Invernizio en el "Resto del Carlino", durante la guerra, alrededor de 1916. Ver si el artículo ha sido recogido en volumen. Papini escribe algo interesante sobre esta honesta gallina de la literatura popular, haciendo notar justamente cómo ella sabía hacerse leer por la gente común.

* Los *Reali di Francia* (La familia Real de Francia) y *Guerino detto il Meschino* (Guerino, llamado el mezquino) poemas caballerescos de Andrea da Barberino (1370-Después de 1431) que tuvieron una gran difusión popular debida a su transmisión oral por medio de los "*cantastorie*", cantores populares del sur de Italia (Mezzogiorno) que constituyen una réplica aún actual de los trovadores medievales (N. del T.).

** Los "*maggi*" difundidos especialmente en las zonas montañosas de las provincias de Reggio Emilia y de Massa-Carrara, son representaciones teatrales populares realizadas al aire libre, basadas en motivos caballeresco o novelescis. (N. del T.)

*** *Pía dei Tolomei:* heroína de un célebre episodio de *La Divina Commedia* (Purgatorio, canto V). Según la tradición, Pía habría sido asesinada a traición por su marido, que era un noble de Siena (N. del T.).

**** Con este término Gramsci alude a toda la cultura burguesa italiana moderna, cuya tarea histórica tendría que haber sido oponerse a la cultura eclesiástica y a su difusión entre las masas populares (N. del T.).

cultura laica, por no haber sabido elaborar un moderno "humanismo" capaz de difundirse hasta en los estratos más rústicos e incultos, como era necesario desde el punto de vista nacional, por haberse mantenido ligados a un mundo anticuado, mezquino, abstracto, demasiado individualista o de casta. La literatura popular francesa, que es la más difundida en Italia, representa en cambio, en mayor o menor grado, de una manera que puede ser más o menos simpática, este moderno humanismo, este laicismo moderno a su modo: lo representaron Guerrazzi, Mastriani y los otros pocos escritores populares que poseemos. Pero si los laicos han fracasado, los católicos no han corrido mejor suerte. Es preciso no dejarse ilusionar por la discreta difusión que tienen algunos libros católicos; ella es debida a la vasta y potente organización de la Iglesia y no a una fuerza íntima de expansión. Esos libros son regalados en las numerosísimas ceremonias y son leídos por castigo, por imposición o por desesperación.

Sorprende el hecho que en el campo de la literatura de aventuras, los católicos no hayan sabido expresar más que mezquindades. Y sin embargo tienen una fuente de primer orden en los viajes y en la vida agitada y frecuentemente arriesgada de los misioneros. Sin embargo, aun en el período de mayor difusión de la novela geográfica de aventuras, la literatura católica al respecto ha sido mezquina y en nada comparable con la literatura laica de Francia, Inglaterra y Alemania. Las vicisitudes del cardenal Massaja en Abisinia conforman el libro más notable, por otro lado se ha producido la invasión de los libros de Ugo Mioni (ya padre jesuíta), inferiores a toda exigencia. Del mismo modo, en la literatura científica popular, los católicos tienen muy poco no obstante tener grandes astrónomos como el padre Secchi (jesuíta) y ser la astronomía la ciencia que más interesa al pueblo. Esta literatura católica trasuda apologética jesuítica, como el macho cabrío trasuda almizcle, y fastidia por su grosera mezquindad. La insuficiencia de los intelectuales católicos y el poco éxito de su literatura son uno de los indicios más expresivos de la íntima ruptura que existe entre la religión y el pueblo. Este se encuentra en un estado misérrimo de indiferencia y de ausencia de una vida espiritual activa. La religión ha permanecido en estado de superstición, pero no ha sido sustituída por una nueva moralidad laica y humanista por la impotencia de los intelectuales laicos (la religión no ha sido ni sustituída ni íntimamente transformada y nacionalizada como en otros países, como en América el mismo jesuitismo. La Italia popular está todavía en las condiciones creadas inmediatamente por la Contrarreforma: la re-

ligión, cuanto más, se ha combinado con el folklore pagano y ha permanecido en este estadio).

La novela de folletín sustituye (y favorece al mismo tiempo) el fantasear del hombre del pueblo, es un verdadero soñar con los ojos abiertos. Se puede ver lo que sostienen Freud y los psicoanalistas sobre el soñar con los ojos abiertos. En este caso se puede decir que en el pueblo el fantasear depende del "complejo de inferioridad" (social) que determina dilatadas fantasías sobre la idea de venganza, de castigo de los culpables por los males soportados, etc. En *El Conde de Montecristo* se dan todos los elementos para acunar estas fantasías y por ende administrar un narcótico que apacigüe la sensación del mal, etc.

Escritores populares. En el "Marzocco" del 13 de setiembre de 1931, Aldo Sorani (que frecuentemente se ha ocupado en diversas revistas y periódicos de la literatura popular) ha publicado un artículo: *Romanzieri popolari contemporanei* en el que comenta la serie de bocetos sobre los *Illustri ignoti* de Charensol en las "Nouvelles Litteraires" (sobre quien hay una nota más adelante). "Se trata de escritores muy populares de novelas de aventuras y folletines, desconocidos o casi desconocidos por el público literario, pero idolatrados y seguidos ciegamente por aquel público de lectores más grosero que decreta las tiradas mastodónticas y que casi no entiende de literatura pero desea ser interesado y apasionado por intrigas sensacionales de vicisitudes criminales y amorosas. Para el público *esos son los verdaderos escritores,* y siente por ellos una admiración y una gratitud que estos novelistas mantienen despierta suministrando a los editores y lectores una mole de trabajo tan continua e imponente que parece increíble que puedan ser sostenidos por fuerzas, no digo ya intelectuales, sino hasta físicas." Sorani observa que estos escritores "se han sometido a una tarea extenuante y cumplen un servicio público real, si infinitas filas de lectores y lectoras no pueden pasarse sin ellos y si los editores consiguen espléndidos beneficios de su inagotable actividad". Sorani emplea la expresión de "servicio público real" pero da de ella una definición mezquina que no corresponde a la dada en estas notas.

Sorani observa que estos escritores, como se desprende de los artículos de Charensol, "han vuelto más severas sus costumbres y más morigeradas en general sus vidas, desde los tiempos, hoy ya

remotos, en que Ponson du Terrail o Xavier de Montépin exigían una notoriedad mundana y hacían de todo para acaparársela... pretendiendo que, al fin de cuentas, ellos se distinguían de sus más académicos colegas sólo por una diversidad de estilo. ¡Ellos escribían como se hablaba, mientras los otros escribían como no se hablaba!". Sin embargo los *"illustri ignoti"* también forman parte, en Francia de las asociaciones de literatos, como el caso de Montépin. Recordar también el encono de Balzac contra Sue por sus éxitos mundanos y financieros.

Sorani escribe también: "Un lado no descuidable de la persistencia de esta literatura popular... es ofrecido por la pasión del público. Especialmente el gran público francés, ese público que alguno cree el más despabilado, crítico y *blasé* del mundo, ha permanecido fiel a la novela de aventuras y al folletín. El periodismo francés de información y de gran tirada es el que hasta ahora no ha sabido o podido renunciar a las novelas de folletín. El proletariado y la burguesía existen aún en grandes masas tan ingenuas (!) como para tener necesidad de las interminables narraciones emocionantes y sentimentales, horripilantes o *larmoyants* como alimento cotidiano de su curiosidad y de su sentimentalidad, tienen aún necesidad de ser partidarios de los héroes de la delincuencia y los héroes de la justicia y de la venganza." "A diferencia del francés, el público inglés o americano se ha inclinado por la novela de aventuras históricas [¿y los franceses no?] o por las de aventuras policiales, etc. [lugar común sobre caracteres nacionales]."

"En cuanto a Italia creo que se podría preguntar por qué la literatura popular no es popular en dicho país." No está dicho con exactitud; no existen en Italia escritores, pero los lectores son una multitud. "Luego de Mastriani e Invernizio me parece que ha faltado entre nosotros los novelistas capaces de conquistar a la multitud, haciendo horrorizar y lagrimear a un público de lectores ingenuos, fieles e insaciables. ¿Por qué este género de novelistas no ha continuado (?) arraigándose entre nosotros? ¿Nuestra literatura ha sido también en sus bajos fondos demasiado académica y literaria? ¿Nuestros editores no han sabido cultivar una planta considerada demasiado despreciable? ¿Nuestros escritores no tienen una fantasía capaz de animar los folletines y distribuirlos? ¿O nosotros, en este campo nos hemos conformado y nos conformamos con importar cuanto producen los otros mercados? En verdad no abundamos como en Francia de "ilustres desconocidos" y debe existir alguna razón de esta deficiencia que quizás valdría la pena investigar".

Diversos tipos de novelas populares: Existe una gran variedad de tipos de novela popular y es de observar que, si bien todos los tipos gozan simultáneamente de alguna difusión y fortuna, prevalece sin embargo uno de ellos sobre los demás y en gran proporción. De este prevalecer se puede inferir un cambio de los gustos fundamentales, así como de la simultaneidad de la fortuna de los diversos tipos se puede recabar la prueba de que existen en el pueblo distintos estratos culturales, diversas "masas de sentimientos" que prevalecen en uno u otro estrato, diversos "modelos de héroes" populares. Fijar un catálogo de estos tipos y establecer históricamente su mayor o menor éxito relativo tiene, por lo tanto, importancia para los fines del presente ensayo: 1) tipo Victor Hugo, Eugenio Sue *(Los miserables, Los misterios de París)* tiene evidentemente un carácter ideológico-político, de tendencia democrática ligada a las ideologías del 1848; 2) tipo sentimental, no político en sentido estricto, pero en el cual se expresa lo que se podría definir "una democracia sentimental" (Richebourg, Decourcelle, etc.); 3) tipo que se presenta como de intriga pura, pero que tiene un contenido ideológico conservador-reaccionario (Montépin); 4) la novela histórica de A. Dumas y de Ponson du Terrail que, además, de su carácter histórico, tiene un carácter ideológico-político, pero menos evidente. Ponson du Terrail sin embargo es conservador-reaccionario y la exaltación de los aristócratas y de sus fieles servidores tiene un carácter muy diferente de las representaciones históricas de Alejandro Dumas, que si bien carece de una tendencia democrática-política expresa, está impregnado sobre todo de sentimentos democráticos genéricos y "pasivos" y se aproxima frecuentemente al tipo "sentimental"; 5) la novela policial en su doble aspecto (Lecocq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsenio Lupin); 6) la novela tenebrosa (fantasmas, castillos misteriosos, etc.: Ana Radcliffe, etc.); 7) la novela científica de aventuras, geográfica, que puede ser tendenciosa o simplemente de intriga (J. Verne, Boussenard).

Cada uno de estos tipos tiene luego diversos aspectos nacionales (en América, la novela de aventuras es la epopeya de los pioneros, etc.). Se puede observar cómo en la producción de conjunto de cada país está implícito un sentimento nacionalista, no expresado retóricamente, pero hábilmente insinuado en la narración. En Verne y en los franceses, el sentimento antiinglés, ligado a la pérdida de las colonias y a la irritación causada por las derrotas marítimas; es vivísimo. En la novela geográfica de aventuras, los franceses no chocan con los alemanes, sino con los ingleses. Pero el sentimiento antiinglés es vivo también en la novela histórica y hasta

en la sentimental (por ej. George Sand; reacción debida a la guerra de los Cien Años y al asesinato de Juana de Arco y por el final de Napoleón).

En Italia, ninguno de estos tipos ha tenido escritores (numerosos) de cierto relieve (no relieve literario, sino valor "comercial", de invención, de construcción ingeniosa de intrigas, complicadas si, pero elaboradas con relativa racionalidad). Ni siquiera la novela policial, de tanto éxito internacional (y financiero para los autores y editores) ha tenido escritores en Italia; y sin embargo muchas novelas, especialmente históricas, han tomado como argumento a Italia y las vicisitudes históricas de sus ciudades, regiones, instituciones, hombres. Así la historia veneciana, con sus organizaciones políticas, judiciales, policiales, ha dado y sigue dando argumento a los novelistas populares de todos los países, excepto de Italia. La literatura popular sobre la vida de los bandidos, ha tenido en Italia un cierto éxito pero es una producción de un valor muy bajo.

El último y más reciente tipo de libro popular es la vida novelada que, de todos modos, representa una tentativa inconsciente por satisfacer las exigencias culturales de algunos estratos populares más despiertos culturalmente, que no se conforman con la historia del tipo Dumas. Esta literatura tampoco tiene en Italia muchos representantes (Mazzucchelli, Cesare Giardini, etc.). No sólo los escritores italianos no son parangonables en número, fecundidad y dotes de amenidad literaria con los franceses, alemanes e ingleses, sino, y lo que es más significativo, escogen sus argumentos fuera de Italia (Mazzucchelli y Giardini en Francia, Eucardio Momigliano en Inglaterra), para adaptarse al gusto popular italiano que se ha formado en las novelas históricas especialmente francesas. El literato italiano no escribiría una biografía novelada de Masaniello, de Michele di Lando, de Cola di Rienzo sin creerse en el deber de llenarla de fastidiosos "piezas de apoyo" retóricas, para que no se crea..., no se piense..., etc. Es verdad que el éxito de las vidas noveladas ha inducido a muchos editores a iniciar la publicación de colecciones biográficas, pero se trata de libros que están en relación con la vida novelada como la *Monaca di Monza* con *El Conde de Montecristo;* se trata por lo común del esquema biográfico, con frecuencia filológicamente correcto, que puede encontrar algún millar de lectores, pero no convertirse en popular.

Debemos observar que algunos de los tipos de novela popular arriba enumeradas tienen una correspondencia en el teatro y actualmente en el cinematógrafo. En el teatro el éxito considerable de Darío Niccodemi se debe a que ha sabido dramatizar elementos

y motivos ligados, principalmente, a la ideología popular; así en *Scampolo,* en *L'Aigrette, La Volata,* etc. También en Gioachino Forzano existe algo de este género, pero siguiendo el modelo de Ponson du Terrail, con tendencias conservadoras. El trabajo teatral que mayor éxito popular ha tenido en Italia es *La morte civile* de Giacometti, de carácter italiano; no ha tenido imitadores de valor (siempre en un sentido no literario). En el dominio del teatro toda una serie de dramaturgos de gran valor literario pueden todavía agradar muchísimo al público de la gente común: *Casa de Muñecas* de Ibsen es muy estimada por el público de la ciudad, en cuanto los sentimientos representados y la tendencia moral del autor encuentran una profunda resonancia en la psicología popular. Y luego ¿qué debería ser el llamado *teatro de ideas* sino la representación de las pasiones ligadas a las costumbres con soluciones dramáticas representando una catarsis "progresiva", el drama de la parte más avanzada intelectual y moralmente de una sociedad, y expresando el desarrollo inmanente de las mismas costumbres tal cual ellas son? Estas pasiones y este drama deben, sin embargo, ser representados y no desarrollados como una tesis, como un discurso de propaganda, es decir, el autor debe vivirlos en el mundo real con todas sus exigencias contradictorias, y no expresar los sentimientos absorbidos sólo de los libros.

Novela y teatro popular. Al drama popular se lo tilda despreciativamente, drama o dramón de arena, quizás porque existen en algunas ciudades teatros al aire libre llamados arenas (la Arena del Sole en Bologna). Eduardo Boutet escribe refiriéndose a los espectáculos clásicos (Esquilo, Sófocles) que la Compagnia Stabile di Roma, dirigida justamente por Boutet, representaba con gran éxito en la Arena del Sole de Bologna todos los lunes, día de la lavandera. [39]

Siempre han tenido éxito en las masas algunos dramas de Shakespeare, lo que demuestra justamente como se puede ser gran artista y al mismo tiempo "popular".

En el "Marzocco" del 17 de noviembre de 1929 se publica una nota de Gaio (Adolfo Orvieto) muy significativa: *"Danton", il melodramma e il "romanzo nella vita".* La nota dice: 'Una compañía

[39] Estos recuerdos de vida teatral de Boutet fueron impresos por primera vez en la revista "Il Viandante", publicada en Milán por Tommaso Monicelli, en los años 1908-1909.

dramática de reciente 'formación'', que ha reunido un repertorio de grandes espectáculos populares, desde *El Conde de Montecristo* hasta las *Due Orfanelle,* con la legítima esperanza de llevar gente al teatro, vio en Florencia colmados sus deseos con un novísimo drama de autor húngaro y de motivo franco-revolucionario: *''Danton''*. El drama es de De Pekar y es una ''pura fábula patética con caprichosas fantasías de extrema libertad'' (por ej. Robespierre y Saint Just asisten al proceso de Danton y discuten con él, etc.). ''Pero es fábula, cortada a lo bravo, que se vale de los viejos métodos infalibles del teatro popular, sin peligrosas desviaciones modernistas. Todo es elemental, limitado, de trazo neto. Las tintas fuertes y los clamores se alternan con las oportunas calmas, el público respira y aprueba. Demuestra apasionarse y se divierte. ¿Será este el mejor camino para conducirlo al teatro de prosa?''

La conclusión de Orvieto es significativa. Así, en 1929, para tener público en el teatro era necesario representar *El Conde de Montecristo* y las *Due Orfanelle* y en 1930 para hacer leer los periódicos era necesario publicar en folletín *El Conde de Montecristo* y *José Bálsamo.*

Verne y la novela geográfica-científica. En los libros de Verne nunca hay nada completamente imposible. Las ''posibilidades'' de que disponen los héroes de Verne son superiores a las realmente existentes en su tiempo, pero no demasiado superiores y, en especial, no ''fuera'' de la línea de desarrollo de las conquistas científicas realizadas. La imaginación no es del todo ''arbitraria'' y por ello posee la facultad de excitar la fantasía del lector ya conquistado por la ideología del desarrollo fatal del progreso científico que controla las fuerzas naturales.

Diferente es el caso de Wells y de Poe, en quienes domina precisamente en gran parte lo ''arbitrario'', aunque el punto de partida pueda ser lógico y derivarse de una realidad científica concreta. En Verne es la alianza del intelecto humano y de las fuerzas materiales; en Wells y en Poe es el intelecto humano el que predomina y por ello Verne ha sido más popular, porque fue más comprensible. Sin embargo este equilibrio en las construcciones novelescas de Verne se ha transformado hasta cierto punto en un límite, en el tiempo, a su popularidad (aparte del valor artístico escaso): la ciencia ha superado a Verne y sus libros no son más ''excitantes psíquicos''.

Se puede decir algo similar de las aventuras policiales, por ej. de Conan Doyle. En su tiempo eran excitantes, hoy casi no lo son

y esto por diversas razones: porque el mundo de las luchas policiales es hoy mucho más conocido, mientras Conan Doyle en gran parte lo revelaba, al menos a un gran número de pacíficos lectores. Pero especialmente porque en Sherlock Holmes hay ua equilibrio racional (demasiado) entre la inteligencia y la ciencia. Hoy interesa más el aporte individual del héroe, la técnica "psíquica" en sí, y por ello Poe y Chesterton son más interesantes, etc.

En el "Marzocco" del 19 de febrero de 1928, Adolfo Faggi *(Impressioni da Giulio Verne)* escribe que el carácter antiinglés de muchas novelas de Verne hay que referirlo a aquel período de rivalidad entre Francia e Inglaterra que culminó en el episodio de Fashoda. La afirmación es errada y anacrónica. El sentimiento antiinglés era (y quizás lo sigue siendo) un elemento fundamental de la psicología popular francesa. El antigermanismo es relativamente reciente, y está menos radicado que el antibritanicismo, no existía antes de la Revolución Francesa y se ha gangrenado luego de 1870, luego de la derrota y la dolorosa impresión que Francia no era la más fuerte nación militar y política de Europa Occidental, porque Alemania sóla, no en coalición, la había vencido. El sentimiento antiinglés asciende a la formación de la Francia moderna, como Estado unitario y moderno, es decir, a la guerra de los Cien Años y a los reflejos en la imaginación popular de la epopeya de Juana de Arco; ha sido reforzado modernamente por las guerras por la hegemonía en el continente (y en el mundo) que culminaron con la Revolución Francesa y Napoleón. El episodio de Fashoda, con toda su gravedad no puede ser comparada a esta imponente tradición que está testimoniada por toda la literatura popular francesa.

Sobre la novela policial. La novela policial ha nacido al margen de la literatura sobre las "causas célebres". A ésta se liga, por otro lado, la novela del tipo de *El Conde de Montecristo;* ¿no se trata también aquí de "causas célebres" noveladas, coloreadas con la ideología popular en torno a la administración de la justicia, especialmente si se entrelaza con ella la pasión política? ¿Rodin en *El Judío errante* no es un tipo de organizador de "intrigas malvadas" que no se detiene ante cualquier delito o asesinato y por el contrario, el príncipe Rodolfo no es el "amigo del pueblo" que descubre las intrigas y los delitos? El pasaje de este tipo de novela a las novelas de pura aventura está señalado por un proceso de esquematización de la intriga pura, depurada de todo elemento de

ideología democrática y pequeño-burguesa. Ya no más la lucha entre el pueblo bueno, simple y generoso y las fuerzas oscuras de la tiranía (jesuítas, policía secreta ligada a la razón de Estado o a la ambición de cada uno de los príncipes, etc.), sino únicamente la lucha entre la delincuencia profesional o especializada y las fuerzas del orden legal, privadas o públicas, sobre la base de la ley escrita.

La biblioteca de las "causas célebres" en la afamada colección francesa, ha tenido su equivalente en los otros países: fue traducida al italiano, al menos en parte, en los casos de procesos de fama europea, como el de Fualdes, el del correo de Lyon, etc.

La actividad "judicial" ha interesado siempre y continúa interesando. La actitud del sentimiento público hacia el aparato de la justicia (siempre desacreditado y de allí, por consiguiente, el éxito del policía privado o diletante) y hacia el delincuente ha cambiado frecuentemente, o al menos ha adquirido diferentes matices. El gran delincuente ha sido representado con frecuencia como superior al aparato judicial, directamente como el representante de la "verdadera" justicia: influencia del Romanticismo, *Los Bandidos* de Schiller; los cuentos de Hoffman, Ana Radcliffe, el Vautrin de Balzac.

El tipo de Javert de *Los Miserables* es interesante desde el punto de vista de la psicología popular: Javert es injusto desde el punto de vista de la "verdadera justicia", pero Hugo lo representa de manera simpática, como "hombre de carácter", vasallo del deber "abstracto", etc. De Javert nace quizás una tradición según la cual el policía también puede ser "respetable".

Rocambole de Ponson du Terrail: Gaboriau continúa la rehabilitación del policía con el "señor Lecocq", que abre el camino a Sherlock Holmes. No es verdad que en la novela "judicial" los ingleses representan la "defensa de la ley", mientras los franceses representan la exaltación del delincuente. Se trata de un pasaje "cultural" debido a que esta literatura se difunde también en ciertos estratos cultos. Recordar que Sue, muy leído por los democráticos de las clases medias, ha escogido todo un sistema de represión de la delincuencia profesional.

En esta literatura policial han existido siempre dos corrientes: una mecánica, de intriga, la otra artística. Chesterton es hoy el mayor representante del aspecto "artístico", como lo fue en su tiempo Poe. Balzac con Vautrin, se ocupa del delincuente pero no es, "técnicamente" un escritor de novelas policiales.

Ver el libro de Henri Jagot, *Vidocq,* ed. Berger-Levrault, París, 1930. Vidocq ha dado elementos al Vautrin de Balzac y a Alejandro Dumas (se lo encuentra también un poco en el Jean Valjean

de Hugo y especialmente en Rocambole). Vidocq fue condenado a ocho años de prisión como monedero falso, por una imprudencia suya; veinte evasiones, etc. En 1812 entró a formar parte de la policía de Napoleón y durante quince años comandó una brigada de agentes creada especialmente por él. Se hace famoso por sus arrestos sensacionales. Despedido por Luis Felipe, fundó una agencia privada de *detectives* pero con escaso éxito: sólo podía operar en las filas de la policía estatal. Muerto en 1857. Ha dejado sus *Memorias* que no han sido escritas por él solo y en las que están contenidas muchas exageraciones y jactancias.

Ver el artículo de Aldo Sorani, *Conan Doyle e la fortuna del romanzo poliziesco en* el "Pégaso" de agosto de 1930. Importante para el análisis de este género de literatura y de las diversas formas específicas que ha tenido hasta ahora. Al hablar de Chesterton y de la serie de cuentos del padre Brown, Sorani no tiene en cuenta dos elementos culturales que me parecen, en cambio, esenciales: a) no hace mención a la atmósfera caricaturesca que se manifiesta especialmente en el volumen *El candor del padre Brown,* y que es más bien el elemento artístico que eleva el cuento policial de Chesterton cuando, no siempre, la expresión ha resultado perfecta; b) no menciona el hecho de que los cuentos del padre Brown son "apologéticos" del catolicismo y del clero romano, educado para conocer todos los pliegues del alma humana por el ejercicio de la confesión y por su función de guía espiritual y de intermediario entre el hombre y la divinidad, contra el "cientificismo" y la psicología positivista del protestante Conan Doyle. Sorani en su artículo hace referencia a las diversas tentativas de mayor significación literaria, en especial anglo-sajonas, de perfeccionar desde el punto de vista técnico a la novela policial. El arquetipo es Sherlock Holmes en sus dos características fundamentales: de científico y de psicólogo, se trata de perfeccionar una u otra característica o ambas en conjunto. Chesterton ha insistido justamente en el elemento psicológico, en el juego de la inducción y deducción con el padre Brown, sin embargo me parece que ha exagerado aún más esta tendencia con el tipo del poeta-policía Gabriel Gale.

Sorani bosqueja un cuadro del éxito inaudito de la novela policial en todos los órdenes de la sociedad y trata de identificar su origen psicológico. Sería una manifestación de rebelión contra el mecanicismo y la standarización de la vida moderna, un modo de evadirse de la gris vida cotidiana. Pero esta explicación se puede aplicar a todas las formas de la literatura, popular o artística, desde el

poema caballeresco (¿no trata Don Quijote de evadirse él también, aún prácticamente, de la vida cotidiana gris y standarizada de una aldea española?) hasta la novela de folletín de distintos géneros. ¿Toda la literatura y la poesía sería, por lo tanto, un estupefaciente contra la banalidad cotidiana? De cualquier modo, el artículo de Sorani es indispensable para una futura investigación más orgánica sobre este género de literatura popular. ¿El problema del por qué se ha difundido la literatura policial es un aspecto particular del problema más general del por qué se ha difundido la literatura no-artística? Indudablemente se ha difundido por razones prácticas y culturales (políticas y morales); y esta respuesta general es la más precisa en sus límites aproximativos. Pero aún la literatura artística ¿no se difunde también ella por razones prácticas o políticas y morales, y sólo mediatamente por razones de gusto artístico, de búsqueda y goce de la belleza? En realidad, se lee un libro por impulsos prácticos (y es necesario investigar por qué ciertos impulsos se generalizan más que otros) y se relee por razones artísticas. La emoción estética casi nunca se da en la primera lectura. Esto se verifica aún más en el teatro, donde la emoción estética es un "porcentaje" mínimo del interés del espectador; porque en la escena juegan otros elementos, muchos de los cuales no son ni siquiera de orden intelectual, sino de orden meramente fisiológico como el *sex-appeal,* etc. En otros casos la emoción estética en el teatro no es originada por la obra literaria, sino por la interpretación de los actores y del director. En estos casos sin embargo, es necesario que el texto literario del drama que da motivo a la interpretación no sea "difícil" y rebuscado psicológicamente, sino "elemental y popular" en el sentido que las pasiones representadas sean lo más profundamente "humanas" y de experiencia inmediata (venganza, honor, amor materno, etc.) y por consiguiente, el análisis se complica también aquí.

Los grandes actores tradicionales eran aclamados en la *Morte Civile, Les Deux Orphelines, Les Crochets du Père Martin,* etc., más que en las complicadas tramas psicológicas. En el primer caso el aplauso era sin reservas; en el segundo caso más frío, destinado a aislar al actor amado por el público del trabajo representado, etc.

Una justificación del éxito de las novelas populares, similar a la de Sorani, se encuentra en un artículo de Filippo Burzio sobre *Los Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas (publicado en la "Stampa" del 22 de octubre de 1930 y reproducido en extractos por la "Italia Letteraria" del 9 de noviembre). Burzio considera *Los Tres Mosqueteros* como una feliz personificación, como *Don Quijote* y *Orlando Furioso,* del mito de la aventura, "es decir de algo esen-

cial a la naturaleza humana, que parece alejarse grave y progresivamente de la vida moderna. Cuanto más racional [¿o racionalizada? sobre todo por coerción, que si es racional para los grupos dominantes, no lo es para los grupos dominados; y que está ligada a la actividad económica-práctica, para la cual se ejerce la coerción, aunque sea indirectamente, también sobre sus grupos "intelectuales"] y organizada se hace la existencia, cuanto más férrea se vuelve la disciplina social y la tarea asignada al individuo, precisa y previsible [pero no previsible para los dirigentes como se evidencia en las crisis y catástrofes históricas], tanto más se reduce el margen de aventura, como la libre selva de todos se reduce ante los pequeños muros sofocantes de la propiedad privada... El taylorismo es una cosa hermosa y el hombre es una animal adaptable, pero quizás existen límites a su mecanización. Si se me preguntasen las razones profundas de la inquietud occidental, respondería sin vacilar: la decadencia de la fe (!) y la mortificación de la aventura. ¿Vencerá el taylorismo o vencerán los *Mosqueteros*? Este es otro problema y la respuesta, que hace treinta años parecía cierta, será mejor dejarla en suspenso. Si la actual civilización no precipita, asistiremos quizás a mezclas interesantes entre las dos."

La cuestión es esta: Burzio no tiene en cuenta el hecho que ha habido siempre una gran parte de la humanidad cuya actividad ha sido taylorizada y disciplinada férreamente, y que ella ha tratado de evadirse de los límites estrechos de la organización existente que la aplastaba a través de la fantasía y el sueño. La más grande aventura, la más grande "utopía" que ha creado la humanidad colectivamente, la religión ¿no es un modo de evadirse del "mundo terrenal"? ¿Y no es en este sentido que Balzac habla de la lotería como opio de la miseria, frase retomada luego por otros? [40] Pero lo más notable es que junto a Don Quijote existe Sancho Panza, que no quiere "aventuras" sino certidumbre de vida, y que la mayoría de los hombres está atormentada precisamente por la obsesión de la imposibilidad de "prever el mañana", por la precariedad de la propia vida cotidiana, es decir, por el exceso de "aventuras" probables.

En el mundo moderno la cuestión adquiere un aspecto diferente que en el pasado porque la racionalización coercitiva de la existencia golpea siempre más a las clases medias e intelectuales, y de una manera inaudita; mas para ellas tampoco se trata de decadencia de la aventura, sino del carácter demasiado aventurero de la vida coti-

[40] Cfr. sobre este tema: Antonio Gramsci. *Note sul Machiavelli, sulla poltica e sullo Stato moderno*, pp. 288 ss. (N. del E.).

diana, es decir, del carácter demasiado precario de la existencia, unido a la persuación que contra la precariedad no hay un modo individual de encauzamiento. Se aspira, por consiguiente, a la aventura "bella" e interesante porque es debida a la propia iniciativa libre, contra la "fea", la repugnante aventura, porque es debida a condiciones impuestas por otros y no deseadas.

La justificación de Sorani y Burzio vale también para explicar la "pasión" deportiva, es decir, explica demasiado, y por consiguiente, nada. El fenómeno es viejo al menos como la religión, y es multifacético no unilateral. Tiene también un aspecto positivo, o sea el deseo de "educarse" conociendo un modo de vida que se considera superior al propio, de elevar la propia personalidad proponiéndose modelos ideales, de conocer más el mundo y los hombres de cuanto sea posible en ciertas condiciones de vida, el snobismo, etc.

Derivaciones culturales de la novela de folletín. Ver el fascículo de la "Cultura" dedicado a Dostoievsky en 1931. En un artículo Vladimir Pozner sostiene justamente que las novelas de Dostoievsky han derivado, desde el punto de vista cultural, de las novelas de folletín tipo Sue, etc. Es útil tener presente esta derivación para el desarrollo de la sección sobre la literatura popular, en cuanto muestra cómo ciertas corrientes culturales (motivos e intereses morales, sensibilidades, ideologías, etc.) pueden tener una doble expresión: la meramente mecánica de intriga sensacional (Sue, etc.) y la "lírica" (Balzac, Dostoievsky, y en parte V. Hugo). Los contemporáneos no siempre se dan cuenta de la degradación de una parte de estas manifestaciones literarias, como ha ocurrido en parte con Sue, que fue leído por todos los grupos sociales y "conmovía" también a las personas de "cultura", mientras luego decayó a "escritor leído sólo por el pueblo" (la "primera lectura" da puramente, o casi, sensaciones "culturales" o de contenido y el "pueblo" es un lector de primera lectura sin actitud crítica, que se conmueve por la simpatía hacia la ideología general de la que el libro es, frecuentemente, sólo una expresión artificial y deseada).

Sobre este tema ver: 1) Mario Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica,* inc. 16º, pp. X-505, Milán-Roma, ed. La Cultura (ver la crítica de Luigi Foscolo Benedetto en el "Leonardo" de marzo de 1931; de la que resulta que Praz no ha distinguido con exactitud los diversos grados de *cultura,* motivando por ello algunas objeciones de Benedetto, que por otro lado, no parece entender el nexo histórico de la cuestión histórica-litera-

ria); 2) Servais Etienne: *Le genre romanesque en France depuis l'apparition de la "Nouvelle Héloise" jusqu'aux approches de la Révolution,* ed. Armand Colin; 3) Alice Killen: *Le roman terrifiant ou "roman noir" de Walpole á Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu' en 1840,* ed. Champion; y Reginald W. Hartland (del mismo editor) *Walter Scott et le roman "frénétique".*

La afirmación de Pozner que la novela de Dostoievsky es "novela de folletín" deriva probablemente de un ensayo de Jacques Rivière sobre la "novela de folletín" (quizás publicado en la "N. R. F."), para quien significaría "una vasta representación de acciones que son conjuntamente dramáticas y psicológicas", tal como la han concebido Balzac, Dostoievsky, Dickens y George Elliot.

Confrontar al respecto un artículo de Andrea Moufflet: *Le style du roman-feuilleton* en el "Mercure de France" del 1 de febrero de 1931. La novela de folletín —según Moufflet— ha nacido de la necesidad de *ilusión,* con la cual, infinitas existencias mezquinas intentaban, y quizás intentan todavía, romper la triste monotonía a la que se veían condenadas. Observación general: se puede hacer para todas las novelas y no solamente para el folletín. Es necesario analizar qué *ilusión particular* da al pueblo la novela de folletín, y cómo esta ilusión cambia según períodos históricos-políticos. Hay snobismo, pero también un fondo de aspiraciones democráticas que se reflejan en la clásica novela de folletín. Novela "tenebrosa" a lo Radcliffe, novela de intriga, aventura, policial, amarilla, de la mala vida, etc. Lo *snob* se ve en los folletines que describen la vida de los nobles o de las clases altas en general, pero esto agrada a las mujeres y especialmente a las muchachas cada una de las cuales, por otro lado, piensa que su belleza puede hacerla ingresar en las clases superiores.

Para Moufflet existen los "clásicos" de la novela de folletín; pero esto es entendido en cierto sentido: piensa que la novela de folletín clásica sería la "democrática", con sus diversos matices, de V. Hugo a Sue, a Dumas. Habrá que leer el artículo de Moufflet, pero es necesario tener presente que examina la novela de folletín como "género literario", por el estilo, etc., como expresión de una "estética popular" lo cual es falso. El pueblo es "contenidista", pero si el contenido popular es expresado por grandes artistas, éstos son los preferidos. Recordar lo que he escrito sobre el amor del pueblo por Shakespeare, por los clásicos griegos y, modernamente, por los grandes novelistas rusos (Tolstoi, Dostoievsky). Así, en la música, Verdi.

En el artículo *Le mercantilisme littéraire* de J. H. Rosny *ainé*, en "Nouvelles Littéraires" del 4 de octubre de 1930, se dice que Víctor Hugo escribió *Los Miserables* inspirado por *Los Misterios de París* de Eugenio Sue y por el éxito que éstos tuvieron; tan grande que cuarenta años después el editor Lacroix estaba todavía estupefacto. Escribe Rosny: "El folletín", tanto en la intención del director del periódico como en la del folletinista, fue producto inspirado por el gusto del público y no por el gusto de los autores". Esta definición es unilateral. Y en efecto Rosny sólo escribe una serie de observaciones sobre la literatura "comercial" en general (por consiguiente la pornográfica también) y sobre el aspecto comercial de la literatura. Si el "comercio" y un determinado "gusto" del público no se encuentran esto no es casual, tan es verdad que los folletines escritos en torno al 1848 tenían una orientación político-social determinada que todavía hoy los hace ser buscados y leídos por un público que está animado por los mismos sentimientos de 1848.[41]

Orígenes populares del "superhombre". Cada vez que uno se encuentra con algún admirador de Nietzche es oportuno preguntarse e investigar si sus concepciones "superhumanas", contra la moral convencional, etc., son puramente de origen nietzchiano, es decir, son producto de la elaboración de un pensamiento en la esfera de la "alta cultura", o bien si ellas tienen orígenes mucho más modestos y si están, por ejemplo, vinculadas con la novela de folletín. (Y el mismo Nietzche ¿no habrá estado influido en algo por las novelas de folletín francesas? Es necesario recordar que tal literatura, hoy reducida a los corredores y covachas, se difundió mucho entre los intelectuales, por lo menos hasta 1870, tal como hoy están difundidas las llamadas novelas "de la serie negra".) De todos modos me parece que se puede afirmar que una gran parte de la sedicente "super-humanidad" nietzchiana tiene como único origen y modelo doctrinal no a Zaratustra sino a *El Conde de Montecristo*

[41] A propósito de Víctor Hugo recordar su amistad con Luis Felipe y, por consiguiente, su actitud monárquica-constitucional en 1848. Es interesante observar que mientras escribía *Los Miserables* escribía también las notas de *Choses vues* (escritos póstumos), y que ambos escritos no siempre están de acuerdo. Ver estas cuestiones porque habitualmente Hugo es considerado como un hombre de un solo bloque, etc. (En la "Revue des Deux Mondes" de 1928 ó 1929, más probablemente del 1929, debe haber un artículo sobre este tema.) Cfr. André le Breton *Víctor Hugo Académicien* en la "Revue des Deux Mondes" del 15 de febrero de 1929 (N. del E.).

de A. Dumas. El tipo más acabado, que está representado por Dumas en *Montecristo* encuentra numerosas réplicas en otras novelas del mismo autor, hay que identificarlo, por ejemplo, en Athos de *Los Tres Mosqueteros,* en *José Bálsamo* y quizás también en otros personajes. Así, cuando se lee que alguien es admirador de Balzac es necesario ponerse en guardia: también en Balzac hay mucho de novela de folletín. Vautrin es igualmente a su modo un superhombre, y el discurso que le dirige a Rastignac en *Papá Goriot* tiene mucho de... nietzchiano en el sentido vulgar de la palabra; lo mismo debe decirse de Rastignac y de Rubempré.[42]

El éxito de Nietzche ha sido muy compuesto: sus obras completas son editadas por Monanni y son conocidos los orígenes culturales e ideológicos de Monanni y de su más apasionada clientela.

Vautrin y el "amigo de Vautrin" han dejado una larga huella en la literatura de Paolo Valera y en su "Folla" (recordar el turinés "amigo de Vautrin" de la "Folla"). La ideología del "mosquetero", tomada de la novela de Dumas ha tenido un eco muy amplio en el pueblo.

Se entiende con facilidad que se tenga un cierto pudor en justificar mentalmente las propias concepciones con las novelas de Dumas y de Balzac. Por eso se las justifica con Nietzche y se admira a Balzac como escritor de arte y no como creador de figuras novelescas del tipo de folletín. Pero el nexo real parece verdadero desde el punto de vista de la cultura. El tipo del "superhombre" es Montecristo, liberado de este halo particular de "fatalismo" que es propio del bajo romanticismo y que está aún más calcado en Athos y en José Bálsamo. Montecristo llevado a la política es, por cierto, extremadamente pintoresco (la lucha contra los "enemigos pesonales" de Montecristo, etc.). Se puede observar hasta qué punto ciertos países han permanecido, también en esta esfera, provincianos y atrasados con relación a los demás; mientras que Sherlock Holmes se ha hecho anacrónico en gran parte de Europa, en algunos países se está todavía en *Montecristo* y en Fenimore Cooper (cfr. "los salvajes", "pera de hierro",* etc.).

Confrontar con el libro de Mario Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (edición de la "Cultura"). Al lado de la investigación de Praz habría que hacer la siguiente: del "superhombre" en la literatura popular y de sus influencias en la

[42] Vincenzo Morello se ha transformado en "Rastignac" por una tal filiación... y ha protegido a Corrado Brando.

* Personajes de las novelas de Fenimore Cooper (N. del T.).

vida real y en las costumbres (la pequeña burguesía y los pequeños intelectuales son particularmente influídos por tales imágenes novelescas, que son como su "opio", su "paraíso artificial" en oposición con la mezquindad de su vida real inmediata. De ahí el éxito de algunos slogans como: "es mejor vivir un día como un león que cien años como una oveja", * éxito particularmente grande en quien es, propia e irremediablemente, una oveja. Cuantas de estas "ovejas" dicen: "¡Oh! ¡Si tuviese yo también el poder por un día sólo!", etc.; ser "justicieros" implacables es la aspiración de quienes sienten la influencia de Montecristo.

Adolfo Omodeo ha observado que existe una especie de "manomorta" ** cultural constituída por la literatura religiosa, de la que nadie parece querer ocuparse como si no tuviese ninguna importancia y no cumpliese ninguna función en la vida nacional y popular. Dejando a un lado el epigrama de la "manomorta" y la satisfacción del clero de que su literatura especial no sea sometida a un examen crítico, existe otro sector de la vida cultural nacional y popular del que ninguno se ocupa y preocupa de manera crítica; es la literatura de folletín propiamente dicha y también en sentido amplio (en este sentido entraría Víctor Hugo y asimismo Balzac).

En *Montecristo* hay dos capítulos donde, en forma explícita, se diserta sobre el "superhombre" de folletín. El titulado *Ideología,* cuando Montecristo se encuentra con el procurador de Villefort; y el que describe la comida con el vizconde de Morcerf en el primer viaje de Montecristo a París. Ver si en otras novelas de Dumas existen elementos "ideológicos" del género. En *Los Tres Mosqueteros,* Athos tiene mucho del tipo general de hombre fatal del bajo romanticismo; en esta novela los hombres individualistas de la gente del pueblo son estimulados sobretodo por la actividad aventurera y extralegal de los mosqueteros como tales. En *José Bálsamo,* la potencia del individuo está ligada a fuerzas oscuras de magia y al apoyo de la masonería europea, por consiguiente, el ejemplo es menos sugestivo para el lector común. En Balzac, las personas tienen un carácter artístico más completo aún, pero forman parte sin embargo de la atmósfera del romanticismo popular. Rastignac y Vautrin no son confundibles, por cierto, con los personajes de Dumas

* Recordar que éste era uno de los innumerables *slogans* que utilizó Mussolini para domesticar ideológicamente a las masas populares italianas (N. del T.).

** "Manomorta" o bienes de "manomorta": complejo de bienes, frecuentemente eclesiásticos, inmunes a la intervención estatal tanto por el impuesto como por el ejercicio de la justicia, y además inalienables (N. del T.).

y justamente por ello su influencia es más "confesable no sólo por parte de hombres como Paolo Valera y sus colaboradores de la "Folla", sino también por mediocres intelectuales como Vincenzo Morello que sin embargo se consideran (o son considerados por muchos) como pertenecientes a la "alta cultura". Próximo a Balzac está Stendhal con la figura de Julian Sorel y otras de su repertorio novelesco.

Para el "superhombre" de Nietzche, además de la influencia romántica francesa (y en general del culto de Napoleón) es necesario ver las tendencias racistas que han culminado en Gobineau, en Chamberlain y en el pangermanismo (Treitschke, la teoría de la potencia, etc.). Pero quizás hay que considerar al "superhombre" popular de Dumas como una reacción "democrática" contra la concepción de origen feudal del racismo, que es necesario ligar a la exaltación del "galicismo" hecha en las novelas de Eugenio Sue.

Como reacción a esta tendencia de la novela popular francesa hay que recordar a Dostoievsky: Raskolnikov es Montecristo "criticado" por un paneslavista cristiano. Para estudiar la influencia ejercida sobre Dostoievsky por la novela de folletín francesa, confrontar el número único de "Cultura" dedicado a él.

El carácter popular del "superhombre" contiene muchos elementos teatrales, exteriores, de "primadonna" más que de superhombre; mucho formalismo "subjetivo y objetivo", ambiciones infantiles de ser el "primero de la clase", pero especialmente de ser considerado y proclamado como tal. Sobre las relaciones entre el bajo romanticismo y algunos aspectos de la vida moderna (atmósfera digna de *El Conde de Montecristo*), leer un artículo de Louis Gillet en la "Revue des Deux Mondes" del 15 de diciembre de 1932. Este tipo de "superhombre" encuentra su expresión en el teatro (sobre todo en el teatro francés, que bajo tantos aspectos continúa la literatura de folletín del 1848): ver el repertorio "clásico" de Ruggero Ruggeri como *Il Marchese de Priola, L'artiglio,* etc., y muchas piezas de Henri Bernstein.

Balzac.[43] Ver el artículo de Paul Bourget *Les idées politiques et sociales de Balzac* en "Les Nouvelles Littéraires" del 8 de agosto

[43] Recordar la admiración por Balzac de los fundadores de la filosofía de la praxis y las cartas inéditas de Engels en la que esta admiración es justificada críticamente. Cfr. Federico Engels, carta a Margaret Harkness de abril de 1888, publicada en *Sur la litterature et l'art,* París, Ed. Soc. Internationales (N. del E.).

de 1931. Bourget comienza haciendo notar cómo hoy se da cada vez más importancia a las ideas de Balzac: "L'école traditionaliste (es decir, reaccinaria extremista) que nous voyons grandir chaque jour, inscrit son nom à côté de celui de Bonald, de Le Play, de Taine lui-même." *

No era así en el pasado, en cambio Saint-Beuve, en el artículo de los "Lundis" consagrado a Balzac luego de su muerte, no menciona para nada sus ideas políticas y sociales. Taine, que admiraba a los escritores de novelas, le negó toda importancia doctrinal. El mismo crítico católico Caro, en los inicios del Segundo Imperio, juzgaba fútiles las ideas de Balzac. Flaubert escribe que las ideas políticas y sociales de Balzac no valen la pena de ser discutidas: "Il était catholique, légitimiste, propiétaire —escribe Flaubert— en inmense bonhomme, mais de second ordre." ** Zola escribe: "Rien de plus étrange que ce soutien du pouvoir absolu, dont le talent est essentiellement démocratique et qui a écrit l'oeuvre la plus révolutionnaire."***

Se comprende el artículo de Bourget. Se trata de encontrar en Balzac el origen de la novela positivista, pero reaccionaria, la ciencia al servicio de la reacción (tipo Maurras) lo cual, por otro lado, es el destino más exacto del positivismo establecido por Comte.

Balzac y la ciencia. Ver al respecto el "Prefacio general" de *La Comedia Humana*, donde Balzac escribe que el naturalista tendrá el eterno honor de haber mostrado que "l'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou mieux, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences... Pénétré de ce système, je vis que la société ressemble à la nature. Ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux, où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés zoologiques?... Il a donc existé, il existera de tout temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques. La différence entre un soldat, un ouvrier,

* En francés en el original: " La escuela tradicionalista, que vemos engrandecer cada día, inscribe su nombre al lado de De Bonald, Le Play, y del mismo Taine".

** En francés en el original: "Era católico, legitimista, propietario,, un gran hombre, pero de segundo orden".

*** En francés en el original: "Nada más extraño que este partidario del poder absoluto, cuyo talento era esencialmente democrático y que escribió la obra más revolucionaria".

un administrateur, un oisif (!!), un savant, un homme d'Etat, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre (!!), un prêtre, sont aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'àne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis.'' *

Que Balzac escribiese estas cosas y que acaso las tomase en serio e imaginase construir todo un sistema social sobre estas metáforas, no puede maravillar ni tampoco disminuir para nada la grandeza de Balzac artista. Lo que es notable es que hoy Bourget y, como él dice, la "escuela tradicionalista", se apoyen sobre estas pobres fantasías "científicas" para construir sistemas políticos-sociales que no pueden, como antes, justificarse por su valor artístico. Partiendo de estas premisas, Balzac se plantea el problema de "perfeccionar al máximo estas especies sociales" y de armonizarlas entre sí, pero como las "especies" son creadas por el ambiente, será necesario "conservar" y organizar el ambiente dado para mantener y perfeccionar la especie de referencia. Parece que Flaubert no se equivocaba escribiendo que no valía la pena discutir las ideas sociales de Balzac. Y el artículo de Bourget muestra solamente cuán fosilizada está la escuela tradicionalista francesa.

Pero si toda la construcción de Balzac no tiene importancia como "programa práctico", es decir, del punto de vista desde el cual lo examina Bourget, existe en ella elementos que ofrecen interés para reconstruir el mundo poético de Balzac, su concepción del mundo tal como se ha realizado artísticamente, su "realismo" que aún teniendo orígenes ideológicos reaccionarios, propios a la Restauración, monárquicos, etc., no por ello es menos realismo efectivo. Y se comprende la admiración que sintieron por Balzac los fundadores de la filosofía de la praxis. Balzac ha intuído claramente que el hombre es todo el complejo de las condiciones sociales en las que se ha desarrollado y vive, y que para "cambiar" al hombre es necesario cambiar este complejo de condiciones. Que "política y socialmente" haya sido un reaccionario, se ve sólo en la parte extra-

* En francés en el original: "el animal es un principio que adquiere su forma exterior, o mejor las diferencias de esa forma, en el medio donde está llamado a desarrollarse. Las especies zoológicas resultan de estas diferencias... Penetrado de este sistema observo que la sociedad se asemeja a la naturaleza para desplegar su acción, existiendo tantos hombres diferentes como variedades zoológicas hay... Por consiguiente, en todas las épocas han existido y existirán tantas especies sociales cuantas especies zoológicas hayan. La diferencia entre un soldado, obrero, administrador, ocioso(!!), sabio, hombre de Estado, comerciante, marino, poeta, pobre (!!) cura, es tan considerable como considerable son las diferencias que distinguen al lobo, león, asno, cuervo, tiburón, ternero, oveja".

artística de sus escritos (divagaciones, prefacios, etc.). Es verdad también que este "complejo de condiciones" o "ambiente" es entendido en sentido "naturalista"; y en efecto, Balzac precede a una determinada corriente literaria francesa, etc.

Relieves estadísticos. ¿Cuántas novelas de folletín de autor italiano han publicado los periódicos más difundidos, como el "Romanzo Mensile", la "Domenica del Corriere", la "Tribuna Illustrata", el "Mattino Illustrato"? La "Domenica del Corriere" quizás ninguna en toda su vida (casi treinta y seis años) sobre un centenar de novelas publicadas. La "Tribuna Illustrata" algunas (en los últimos tiempos una serie de novelas policiales del príncipe Valerio Pignatelli); pero es necesario hacer notar que la "Tribuna" se difunde enormemente menos que la "Domenica", no está bien organizada desde el punto de vista de la redacción, y tiene un tipo de novela menos selecto.

Sería interesante ver la nacionalidad de los autores y el tipo de las novelas de aventuras publicadas. El "Romanzo Mensile" y la "Domenica" publican muchas novelas inglesas (sin embargo las francesas deben prevalecer) de tipo policial (han publicado *Sherlock Holmes* y *Arsenio Lupin)* pero también alemanas, húngaras (la baronesa de Orczy está muy difundida y sus novelas sobre la Revolución francesa han sido reimpresas muchas veces también en el "Romanzo Mensille" que debe haber tenido igualmente, una gran difusión) y hasta australianos (de Guido Boothby, con varias ediciones). Ciertamente predomina la novela policial o afín, embebida de una concepción conservadora y retrógrada o basada en la pura intriga. Sería interesante conocer quien era el encargado, en la redacción del "Corriere della Sera", de elegir estas novelas y qué directivas se le habían impartido, dado que en el "Corriere" todo estaba organizado sabiamente. El "Mattino Illustrato", si bien sale en Nápoles, publica novelas del tipo "Domenica", aunque se deja guiar por cuestiones financieras y frecuentemente por veleidades literarias (así creo que ha publicado a Conrad, Stevenson, London) Lo mismo se puede decir a propósito de "L'Illustrazione del Popolo" turinesa. Relativamente y quizás de manera absoluta, la administración del "Corriere" es el centro de mayor difusión de las novelas populares; publica por lo menos quince al año y con tiradas altísimas. Luego debe seguirla la Casa Sonzogno, que debe tener también una publicación periódica.

Una comparación en el tiempo de la actividad editorial de la

Casa Sonzogno daría un cuadro bastante aproximado de las variaciones ocurridas en el gusto del público popular. La investigación es difícil porque Sonzogno no indica el año de publicación y frecuentemente no enumera las reimpresiones, pero un examen crítico de los catálogos daría algunos resultados. Ya una relación entre los catálogos de hace cincuenta años (cuando el "Secolo" estaba en auge) y los modernos sería interesante. Toda la novela lacrimosa-sentimental debe haber caído en el olvido, excepto alguna "obra maestra" del género que todavía debe resistir (como la *Capinera del mulino* de Richebourg), esto no quiere decir, por otro lado, que tales libros no sean leídos por ciertos estratos de la población de provincia, donde todavía "se gusta" del "desprejuiciado" Paul de Kock y se discute animadamente sobre la filosofía de *Los Miserables*. Así, sería interesante seguir la publicación de las novelas por entregas, hasta las de especulación, que cuestan decenas y decenas de liras y están vinculadas a premios.

Edoardo Perino y más recientemente Nerbini, han publicado un cierto número de novelas populares, todas con un fondo anticlerical y ligadas a la tradición guerrázziana. Es inútil recordar a Salani, editor popular por excelencia. Sería necesario compilar una lista de los editores populares.

Los "héroes" de la literatura popular. Una de las actitudes más características del público popular hacia su literatura es ésta: no importa el nombre y la personalidad del autor, sino la persona del protagonista. Los héroes de la literatura popular, cuando han entrado en la esfera de la vida intelectual popular, se separan de su orígen "literario" y adquieren el valor del personaje histórico. Toda su vida interesa, desde el nacimiento a la muerte, y esto explica el éxito de las "continuaciones", aunque sean falsas; o sea, puede ocurrir que el primer creador del tipo haga morir en su trabajo al héroe y el "continuador" lo haga revivir, con gran satisfacción del público que se apasiona nuevamente y renueva la imagen prolongándola con el nuevo material que le ha sido ofrecido. Es preciso entender "personaje histórico" no en sentido literal, si bien puede ocurrir que los lectores populares no sepan distinguir más entre el mundo efectivo de la historia pasada y el mundo fantástico y discutan sobre personajes novelescos como lo harían sobre aquellos que han vivido, sino en sentido metafórico, para comprender que el mundo fantástico adquiere en la vida intelectual del pueblo una positividad fabulosa particular. Así ocurre, por ejem-

plo, que acontezcan contaminaciones entre diversas novelas porque se asemejan los personajes: el relator popular une en un sólo héroe las aventuras de varios héroes y está persuadido que así debe hacerse para ser "inteligente".

El Judío errante. Difusión de *El Judío errante* en Italia en el período del Risorgimento. Ver el artículo de Baccio M. Bacci *Diego Martelli, l'amico dei "macchiaioli"* en el "Pégaso" de marzo de 1931. Bacci relata integralmente en partes y en otras resume (pp. 298-299) algunas páginas inéditas de los *Ricordi della mia prima etá,* en donde Martelli cuenta que frecuentemente (entre 1849 y 1859) se reunían en su casa los amigos del padre, todos patriotas y hombres de estudios como su mismo padre: Atto Vannucci, Giuseppe Arcangeli, profesor de griego y latín, Vincenzo Monteri, químico, fundador de la iluminación a gas en Florencia, Pietro Thouar, Antonio Mordini, Giuseppe Mazzoni triunviro con Guerrazzi y Montanelli, Salvagnoli, Giusti, etc.; discutían de arte y de política y a veces leían los libros que circulaban clandestinamente. Vieusseux había introducido *El Judío errante* que se leyó en casa de Martelli, delante de los amigos concurrentes de Florencia y de afuera. Cuenta Diego Martelli: "Quien se arrancaba los cabellos, quien golpeaba con los pies, quien enseñaba sus puños al cielo...".

En un artículo de Antonio Baldini ("Corriere della Sera", 6 de diciembre de 1931) sobre Paolina Leopardi *(Tutta-di-tutti)* y sus relaciones con Prospero Viani, partiendo de los rastros de un grupo de cartas publicadas por G. Antona-Traversi ("Civiltà moderna, año III, nº 5, Florencia, Vallecchi) se recuerda que Viani solía enviar a Leopardi las novelas de Eugenio Sue *(Los misterios de París* y también *El Judío errante)* que Paolina encontraba "deliciosas". Recordar el carácter de Prospero Viani, erudito, corresponsal de la Crusca y el ambiente en el que vivía Paolina, junto al ultrarreaccionario Monaldo, que eescribía la revista "Voce della Ragione" (de la que Paolina era Jefe de redacción) y era adversario de los ferrocarriles, etc.

Cientificismo y consecuencias del bajo romanticismo. Analizar la tendencia de la sociología de izquierda en Italia a ocuparse inten-

samente del problema de la criminalidad. Dicha circunstancia ¿está ligada al hecho que habían adherido a la tendencia de izquierda Lombroso y muchos de sus más "brillantes" seguidores, que parecían entonces la suprema expresión de la ciencia y que influían con todas sus deformaciones profesionales y sus problemas específicos? ¿O se trata de una consecuencia del bajo romanticismo de 1848 (Sue y sus elucubraciones de derecho penal novelado)? ¿O está ligada al hecho de que en Italia ciertos grupos intelectuales impresionados por la gran cantidad de asesinatos pensaban que no se podía avanzar sin haber explicado "científicamente" (o sea en forma naturalista) este fenómeno de "barbarie"?

Literatura popular. Confrontar E. Brenna, *La letteratura educativa popolare italiana nel secolo XIX.*[44] Del comentario debido a la prof. E. Formiggini-Santamaría ("L'Italia che scrive", marzo de 1932) se extraen estos elementos: el libro de Brenna tuvo un premio estímulo en el concurso Ravizza, que parece tenía como tema precisamente la "literatura educativa popular". Brenna ha dado un cuadro de la evolución de la novela, del cuento, de los escritos de divulgación moral y social, del drama, de los escritos vernáculos más difundidos en el siglo XIX con referencia al siglo XVIII y en relación con las normas literarias en su desarrollo global. Brenna ha dado un sentido muy amplio al término "popular", "incluyendo también a la burguesía, que no hace de la cultura el fin de su vida pero que puede aproximarse al arte"; así, ha considerado como "literatura educativa del pueblo toda la de estilo no aúlico y rebuscado, incluyendo por ejemplo *Los Novios,* las novelas de D'Azeglio y otras de la misma índole, los versos de Giusti, y los que toman como argumento las vicisitudes de poca importancia y la serena naturaleza, como las rimas de Pascoli y Ada Negri". Formiggini-Santamaría hace algunas consideraciones interesantes: "Esta interpretación del tema se justifica pensando cuán escasa ha sido, en la primera mitad del siglo pasado, la difusión del alfabeto entre los artesanos y campesinos —pero la literatura popular no sólo se difunde por lectura individual, sino también por lecturas colectivas; otras actividades: los "maggi" en Toscana, los cantores ambulantes en la Italia meridional son propios de ambientes atrasados donde existe analfabetismo y asimismo las competencias poéticas en Cerdeña y Sicilia—, y cuán escasa ha sido también la impresión de libros adap-

[44] Milan, F. I. L. P., 1931, pp. 246.

tados —¿qué quiere decir "adaptados"? y la literatura ¿no hace nacer nuevas necesidades?— a la pobre mentalidad de los trabajadores manuales. La autora habrá pensado que reevocando solamente este problema, su estudio habría resultado muy restringido. Sin embargo me parece que la intención implícita en el tema dado, debe hacer resaltar, junto a la escasez de escritos de índole popular en el siglo XIX, la necesidad de escribir para el pueblo libros adecuados y de buscar, a través del análisis del pasado, los criterios en que debe inspirarse una literatura popular. No digo que no se deba realizar una ojeada a las publicaciones que según las intenciones de los escritores debían servir para educar al pueblo sin ser todavía una literatura popular; pero de tales ademanes habría debido evidenciarse en forma explícita por cuales motivos las buenas intenciones quedaron en intenciones. Existieron en cambio otras obras (especialmente en la segunda mitad del siglo XIX) que se propusieron en primer lugar el éxito y secundariamente la educación, y tuvieron mucha fortuna en las clases populares. Es verdad que examinándolas, Brenna habría debido separarse con mucha frecuencia del campo del arte, pero en el análisis de los libros que se difundieron y se difunden todavía entre el pueblo (por ejemplo las ilógicas, complicadas y tenebrosas novelas de Invernizio), en el estudio de los dramones de arena que arrancaron lágrimas y aplausos al público dominical de los teatros de segunda (inspirados siempre, sin embargo, en el amor a la justicia y al coraje), se habría podido encontrar mejor el aspecto más emergente del alma popular, el secreto de lo que puede educarlo cuando sea llevado a un campo de acción menos unilateral y más sereno."

Formiggini observa luego que Brenna no se ha ocupado del estudio del folklore y reeuerda que es necesario, por lo menos, ocuparse de las fábulas y cuentos del tipo de los hermanos Grimm. Formiggini insiste sobre la palabra "educativa", pero no indica el contenido que debería tener tal concepto; y sin embargo toda la cuestión está aquí. La "tendenciosidad" de la literatura popular, educativa de intención, es así insípida y falsa, responde poco a los intereses mentales del pueblo, y su impopularidad es la justa sanción.

Las tendencias "populistas". Confrontar Alberto Consiglio, *Populismo e nuove tendenze della letteratura francese*, "Nuova Antología" 1º de abril de 1931. Consiglio parte de la encuesta de "Nouvelles Littéraires" sobre "la novela obrera y campesina"

(realizada en los meses de julio y agosto de 1930). El artículo debe ser releído cuando se quiera tratar orgánicamente el tema. La tesis de Consiglio (más o menos explícita y consciente) es ésta: frente al crecimiento del poder político y social del proletariado y de su ideología, algunos sectores del intelectualismo francés reaccionan con estos movimientos "hacia el pueblo". La aproximación al pueblo significaría, por consiguiente, una continuación del pensamiento burgués, que no quiere perder su hegemonía sobre las clases populares y que para ejercerlas mejor acoge una parte de la ideología proletaria. Sería un retorno a formas "democráticas" más sustanciales que el formal "democratismo" corriente.

Ver también si un fenómeno de este género no es muy significativo e importante históricamente y no representa una etapa necesaria de transición y un episodio de la "educación popular" indirecta. Una lista de las "tendencias populistas" y un análisis de cada una de ellas sería interesante. Se podría "descubrir" una de aquellas "astucias de la naturaleza" como las llamaba Vico, o sea, descubrir cómo un impulso social, tendiente a un fin, realiza su contrario.

Biografías noveladas. Si es verdad que la biografía novelada continúa, en cierto sentido, la novela histórica popular tipo Alejandro Dumas padre, se puede decir que desde este punto de vista, en Italia se está "colmando una laguna" en este sector particular. Ver lo que publica la casa editora "Corbaccio" y algunas otras; y especialmente los libros de Mazzucchelli. Sin embargo, la biografía novelada, si tiene un público popular no es popular en sentido completo como la novela de folletín pues se dirige a un público que tiene o cree tener pretensiones de cultura superior, a la pequeña burguesía rural y urbana que cree haberse transformado en "clase dirigente" y árbitro del Estado. El tipo moderno de novela popular es la policial, "amarilla", y en este sector se está casi en cero. Así se está en cero en novelas de aventuras en sentido amplio, tanto del tipo Stevenson, Conrad, London, como del tipo francés moderno (Mac-Orlan, Malraux, etc.).

Teatro. Escribe Alberto Manzi: "El drama lacrimoso y la comedia sentimental habían poblado el escenario de locos y delincuentes de todo género y la Revolución Francesa —excepto pocas obras de ocasión— nada había inspirado a los autores dramáticos que

señalase una nueva dirección del arte y que desviase al público de los subterráneos misteriosos, de las florestas peligrosas, de los manicomios..."[45]

Manzi transcribe un fragmento de un folleto del abogado Mario Giacomo Boïldieu, de 1804. "En nuestros días la escena se ha transformado: y no es raro ver los asesinos en sus cavernas y los locos en el manicomio. ¿No se puede dejar a los tribunales la tarea de castigar aquellas muestras que deshonran el nombre de hombre, y a los médicos la de tratar de curar aquellos desventurados cuyos delitos flagelan penosamente a la humanidad, aunque sean simulados? ¿Qué poderosa atracción, que seducción puede ejercer sobre el espectador el cuadro de los males que en el orden moral y físico desolan la especie humana, y de los cuales, de un momento a otro y por la más pequeña cosa de nuestros nervios agotados, nosotros mismos podemos convertirnos en víctimas merecedoras de compasión? Qué necesidad hay de ir al teatro para ver *Bandidos* —comedia tipo: *Robért chef des brigands* de Lamartellière, que concluyó como empleado del Estado y cuyo enorme éxito en 1791 fue determinado por la frase "guerre aux châteaux, paix aux châumières"; derivada de *Los Bandidos* de Schiller—, *Locos y Enfermos de amor* —comedia tipo: *Nina la pazza per amore, Il cavaliere de la Barre, Il delirio,* etc.—."

Boïldieu critica "el género que, en realidad, me parece peligroso y deplorable".

El artículo de Manzi contiene otros apuntes sobre la actitud de la censura napoleónica contra este tipo de teatro, especialmente cuando los casos anormales representados tocaban el principio monárquico.

Edmondo De Amicis y Giuseppe Cesare Abba. Significado de la *Vita militare* de De Amicis. Se puede colocar a *Vita militare* junto a algunas publicaciones de G. C. Abba, no obstante el contraste íntimo y las diversas actitudes. G. C. Abba es más "educador" y más "nacional-popular", es por cierto más concretamente democrático que De Amicis, porque políticamente es más robusto y en el sentido ético más austero. No obstante las apariencias superficiales, De Amicis es más servil hacia los grupos dirigentes que utilizan formas paternalistas.

[45] Alberto Manzi, *Il conte Giraud, il governo italico e la censura,* en la "Nuova Antologia" del 1º de octubre de 1929.

En la *Vita militare* ver el capítulo "L'esercito italiano durante il colera del 1867", porque retrata la actitud del pueblo siciliano hacia el gobierno y los "italianos" luego de la sublevación de setiembre de 1866. Guerra de 1866, sublevación de Palermo, cólera: tres hechos que no pueden ser separados. Ver la otra literatura sobre el cólera en todo el Mezzogiorno en 1866-67. No se puede juzgar el nivel civil de la vida popular de aquel tiempo sin tratar este tema. (¿Existen publicaciones oficiales sobre los delitos contra las autoridades, soldados, oficiales, etc. durante el cólera?)

Il Guerin Meschino. En el "Corriere della Sera" del 7 de enero de 1932 se publica un artículo firmado por Radius con este título: *Iclassici del popolo, Guerino detto il Meschino.* El sobre título *I classici del popolo* es vago e incierto: el *Guerino,* con toda una serie de libros similares (los *Reali di Francia, Bertoldo,* historias de bandidos, historias de caballeros, etc.), representa una determinada literatura popular, la más elemental y primitiva, difundida entre los estratos más atrasados y "aislados" del pueblo, especialmente en el Mezzogiorno, las montañas, etc. Los lectores del *Guerino* no leen a Dumas o *Los miserables* y mucho menos a Sherlock Holmes. A estos estratos corresponde un determiando folklore y un determinado "sentido común".

Radius sólo ha hojeado el libro y no tiene mucha familiaridad con la filología. Da un significado extravagante de Meschino: "el apodo fue atribuído al héroe por conducto de su gran indigencia genealógica". Error colosal que cambia toda la psicología popular del libro y la relación psicológica-sentimental de los lectores populares hacia el libro. En seguida se evidencia que Guerino es de estirpe real, pero su infortunio lo convierte en "siervo", es decir, "mezquino" como se decía en el Medioevo y como se encuentra en Dante (en la *Vita nova,* recuerdo perfectamente). Se trata, por consiguiente, de un hijo de rey reducido a la esclavitud que reconquista, por sus propios medios y con la voluntad su rango natural. En el pueblo más primitivo existe un respecto tradicional al nacimiento que se convierte en "afectuoso" cuando el infortunio golpea al héroe y en entusiasmo cuando el héroe reconquista, contra el infortunio, su posición social.

Guerino como poema popular "italiano". Desde este punto de vista es de subrayar cuan rústico y confuso es el libro, es decir, cómo no ha sufrido ninguna elaboración y perfeccionamiento, dado el aislamiento cultural del pueblo, abandonado a su suerte.

Quizás por esta razón se explica la ausencia de intrigas amorosas, la completa ausencia de erotismo en el *Guerino*.

El *Guerino* como "enciclopedia popular". Observar cuan baja debe ser la cultura de los estratos que leen el *Guerino* y que poco interés tienen por la "geografía" por ejemplo, para conformarse y tomar en serio al *Guerino*. Se podría analizar el *Guerino* como "enciclopedia" para obtener indicaciones sobre la rudeza mental y la indiferencia cultural del vasto estrato de pueblo que todavía se nutre de él.

El "Espartaco" de Raffaele Giovagnoli. En el "Corriere della Sera" del 8 de enero de 1932 se publica la carta enviada por Garibaldi a Raffaele Giovagnoli el 25 de junio de 1874 desde Caprera, inmediatamente después de la lectura de la novela *Espartaco*. La carta es muy interesante para esta rúbrica sobre la "literatura popular", ya que Garibaldi también ha escrito "novelas populares" y en la carta están los elementos principales de su "poética" en este género. Por otro lado el *Espartaco* de Giovagnoli es una de las poquísimas novelas populares italianas que ha tenido difusión también en el extranjero, en un período en que la "novela" popular entre nosotros era "anticlerical" y "nacional", o sea, tenía caracteres y límites estrictamente regionales.

Según recuerdo, me parece que *Espartaco* se prestaría especialmente a una tentativa que, dentro de ciertos límites podría convertirse en un método: se podría "traducirlo" a la lengua moderna, purgarlo de las formas retóricas y barrocas como lengua narrativa, repulirlo de cualquier idiosincracia técnica y estilística, volviéndolo "actual". Se trataría de hacer, conscientemente, aquel trabajo de adaptación a los tiempos y a los nuevos sentimientos y estilos que la literatura popular sufría tradicionalmente, cuando se transmitía por vía oral y no estaba fijada y fosilizada por la escritura y la imprenta. Si esto se hace de una lengua a otra con las obras maestras del mundo clásico que en cada época se han traducido e imitado según las nuevas culturas, ¿por qué no se podría y debería hacer con obras como *Espartaco* y otras, que tienen más un valor cultural "popular", que artístico?

Este trabajo de adaptación se cumple actualmente en la música popular, con los motivos musicales difundidos popularmente. ¿Cuántas canciones de amor se han convertido en políticas, pasando por dos o tres elaboraciones? Esto ocurre en todos los países y se podría citar casos bastante curiosos (por ejemplo el himno

tirolés de Andrea Hofer que ha dado forma musical a la *Molodaia Gvardia* *).

Para las novelas existiría el impedimento de los derechos de autor que me parece que hoy duran hasta ochenta años desde la primera publicación (sin embargo no se podría llevar a cabo tal modernización con algunas obras: por ejemplo *Los Miserables, El judío errante, El Conde de Montecristo,* etc. que están demasiado fijadas en la forma original).

"La Farfalla". Confrontar Antonio Bandini, *Stonature di cinquant'anni fa: la "Farfalla petroliera"*, "Nuova Antologia", 16 de junio de 1931. "La Farfalla", fundada por Angelo Sommaruga en Cagliari y luego de dos años trasladada a Milán (hacia el 1880). El periódico terminó por transformarse en la revista de un grupo de "artistas", "proletarios". Allí escribieron Paolo Valera y Filippo Turati. Valera dirigía entonces "La Plebe" y escribía sus novelas *Milano sconosciuta* y *Gli scamiciati*. Escribía Cesario Testa que dirigía "L'Anticristo" y Ulisse Barbieri. La misma empresa editorial de la "Farfalla" publicaba una "Biblioteca naturalista" y una "Biblioteca socialista". *Almanacco degli atei per il 1881.* Zola, Vallès, Goncourt, novelas sobre los bajos fondos, cárceles, prostíbulos, hospitales, calles *(Lumpenproletariat),* anticlericalismo, ateísmo, naturalismo (Stecchetti "poeta civile"). G. Aurelio Costanzo, *Gli eroi della soffitta* (de niños en casa, habiendo visto el libro pensábamos que se hablaba de luchas entre topos). Carducci del *Inno a Satana.* Estilo barroco como el de Turati (recordar sus versos recopilados por Schiavi en la antología *Fiorita di canti sociali*) Buda, Sócrates, Cristo han dicho la verdad: "Por Satanás, un infiel velado jura — Viven los muertos y estrangularlos es vano."

Este episodio de vida "artística" milanesa podrá ser estudiada y reconstruida a título de curiosidad aunque no tenga un interés crítico y educativo. Sobre la "Farfalla" del período de Cagliari ha escrito Raffaelle Garzia *Per la storia del nostro giornalismo letterario* en "Glossa Perenne", febrero 1929.

Il prigionero che canta de Johan Bojer (traducida por L. Gray y G. Dauli, casa editora Bietti, Milán, 1930). Dos aspectos

* Se refiere a la popular canción revolucionaria, *La Joven Guardia* (N. del T.).

culturales a observar: 1) la concepción "pirandelliana" del protagonista que recrea continuamente su "personalidad" física y moral, que es siempre diferente y sin embargo siempre igual. Puede interesar por el éxito del pirandellismo en Europa, y es necesario entonces ver cuándo Bojer ha escrito su libro; 2) aspecto más estrictamente popular, contenido en la última parte de la novela.

Para expresarse en términos "religiosos", el autor sostiene en forma pirandelliana la vieja concepción religiosa y reformista del "mal". El mal está en lo interior del hombre (en sentido absoluto); en todo hombre existe, por así decir, un Caín y un Abel que luchaban entre sí. Si se quiere eliminar el mal del mundo es necesario que cada uno venza en sí al Caín y haga triunfar al Abel. Por consiguiente el problema del "mal" no es político o económico-social, sino "moral" o "moralista". Cambiar el mundo exterior, el conjunto de las relaciones, no cuenta para nada; lo importante es el problema moral individual. En cada uno existe el "judío" y el "cristiano", el egoísta y el altruista; cada uno debe luchar consigo mismo, etc.; destruir el judaísmo que tiene en sí mismo. Es interesante que el pirandellismo haya servido a Bojer para cocinar este viejo plato y que una teoría que pasa por anti-religiosa, etc., haya servido para representar la vieja formulación cristiana del problema del mal.

Luigi Capuana. Extraído de un artículo de Luigi Tonelli, *Il carattere e l'opera di Luigi Capuana* ("Nuova Antologia", 1º de mayo de 1928): "*Re Bracalone* [novela de fábula: en los tiempos de "había una vez", el siglo XX es creado, por encantamiento, en el espacio de breves días, mas luego de haber hecho una amarga experiencia el rey lo destruye, prefiriendo retornar a los tiempos primitivos] interesa también respecto a lo ideológico: por qué en un período de engreimiento (!) internacionalista socialistoide, tuvo el coraje (!) de marcar a fuego (!) "el tonto sentimentalismo de la paz universal, del desarme, y el no menos vacío sentimentalismo de la igualdad económica y de la comunidad de los bienes", y expresar la urgencia de "abreviar las agitaciones que han creado ya un Estado dentro del Estado, un gobierno irresponsable" afirmando la necesidad de una conciencia nacional. "La dignidad nacional es defectuosa; es necesario crear un noble orgullo por ella, impulsándolo hasta el exceso. Es el único en que el exceso no daña".

Tonelli es tonto, pero Capuana también bromea con su fraseo-

logía de periodicucho de provincia partidario de Crispi. En resumidas cuentas sería necesario analizar cuál era el valor de su ideología de "*Había una vez*" que exaltaba un paternalismo anacrónico, todo lo contrario de nacional en la Italia de entonces.

De Capuana será necesario recordar el teatro dialectal y las opiniones sobre la lengua en el teatro, a propósito de la lengua en la literatura italiana. Algunas de sus comedias (como *Giacenta, Malía, Il cavalier Pedagna)* fueron escritas originariamente en italiano y luego vertidas en dialecto. Sólo en dialecto tuvieron éxito. Tonelli, que no entiende nada, escribe que Capuana fue inducido a la forma dialectal en el teatro no solamente por la convicción que "era necesario pasar por los teatros dialectales si en verdad se quiere llegar al teatro nacional italiano", "sino también y sobre todo por el carácter particular de sus creaciones dramáticas, las que son exquisitamente (!) dialectales, y en el dialecto encuentran su más natural y genuina expresión". ¿Pero qué significa en resumidas cuentas las "creaciones exquisitamente dialectales"? El hecho es explicado con el hecho mismo, o sea no explicado. Recordar también que Capuana escribía en dialecto su correspondencia con una "mantenida" que era una mujer de pueblo, es decir comprendía que el italiano no le habría permitido ser comprendido con exactitud y "simpatía" por los elementos del pueblo cuya cultura no era nacional, sino regional o nacional-siciliana. Cómo, en tales condiciones, se pudiese pasar del teatro dialectal al nacional es una afirmación por enigmas y sólo demuestra su escasa comprensión de los problemas culturales nacionales.

Ver por qué en el teatro de Pirandello algunas comedias son escritas en italiano y otras en dialecto. En Pirandello el examen es aún más interesante por cuanto este escritor ha adquirido, en otro momento, una fisonomía cultural cosmopolita, es decir, se ha convertido en italiano y nacional en la medida en que se ha desprovincializado y europeízado completamente. La lengua no ha adquirido todavía una "historicidad" de masa, no se ha convertido aún en un hecho nacional. *Liolà* de Pirandello en italiano literario vale muy poco, si bien el *Fu Mattia Pascal* del que fue extraída, pueda leerse todavía con placer. En el texto italiano el autor no logra confundirse con el público, no tiene la perspectiva de la historicidad de la lengua, cuando los personajes quieren ser concretamente italianos frente a un público italiano. En realidad, en Italia existen muchas lenguas "populares" y son los dialectos regionales los habitualmente hablados en las conversaciones íntimas, en las que se expresan los sentimientos y afectos más comunes y difundidos. La

lengua literaria es todavía, en gran parte, una lengua cosmopolita, una especie de "esperanto", o sea limitada a la expresión de sentimientos y nociones parciales, etc.

Cuando se dice que la lengua literaria tiene una gran riqueza de medios expresivos se afirma una cosa equívoca y ambigua, se confunde la riqueza expresiva "posible" registrada en el vocabulario o contenida inerte en los "autores", con la riqueza individual, que se puede gustar individualmente. Pero es esta última la única riqueza real y concreta y es sobre ella que se puede medir el grado de unidad lingüística nacional que está dado por el habla viviente del pueblo, por el grado de nacionalización del patrimonio lingüístico. En el diálogo teatral es evidente la importancia de ese elemento; el diálogo debe suscitar desde el escenario imágenes vivientes, con todo su positivismo histórico de expresión; sugiere en cambio, con demasiada frecuencia, imágenes librescas, sentimientos mutilados por la incomprensión de la lengua y de sus matices. Las palabras del habla familiar se reproducen en el oyente como recuerdo de palabras leídas en los libros o en los periódicos o rebuscadas en el vocabulario, sería como sentir hablar francés en el teatro por quien lo ha aprendido en los libros sin maestro; la palabra está osificada, sin articulaciones de matices, sin la comprensión de su exacto significado que está dado por todo el período, etc. Se tiene la impresión de ser un estúpido, o que estúpidos son los demás.

Obsérvese cuantos errores de pronunciación comete en el italiano hablado el hombre del pueblo: *profúgo, roséo,* etc., lo que significa que tales palabras han sido leídas y no escuchadas repetidamente, es decir colocadas en perspectivas diferentes (períodos diversos) cada una de las cuales haya hecho brillar un lado del poliedro que es cada palabra (errores de sintaxis aún más significativos).

Ada Negri. Artículo de Michelle Scherillo en la "Nuova Antologia" del 16 de setiembre de 1927. Sobre Ada Negri sería necesario hacer un estudio histórico-crítico. En un período de su vida ¿puede llamarse "poetisa proletaria" o simplemente "popular"? En el campo de la cultura representa, me parece, el ala extrema del romanticismo del 1848; el pueblo se convierte cada vez más en proletario, pero todavía es visto bajo la especie de pueblo, no por los gérmenes de reconstrucción original que contiene en sí, sino sobre todo por la caída que representa de "pueblo" a "proletario". En *Stella mattutina,* Treves, 1921, Negri ha narrado los hechos de su vida de niña y adolescente.

El episodio Salgari. El episodio Salgari, contrapuesto a Julio Verne, con la intervención del ministro Fedele (campañas ridículas del "Raduno" órgano del sindicato de autores y escritores, etc.) debe ser colocado junto a la representación de la farsa *Un'avventura galante ai bagni di Cernobbio,* dada el 13 de octubre de 1928 por Alfonsine para la celebración del primer centenario de la muerte de Vincenzo Monti. Esta farsa, publicada en 1858 como complemento editorial de un trabajo de teatro de Giovanni De Castro, es de un Vincenzo Monti, profesor en Como por aquella época (de una simple lectura se deduce la imposibilidad de la atribución a Monti), pero fue "descubierta", atribuída a Monti y representada por Alfonsine, ante las autoridades, en una fiesta oficial en el centenario montiano. (Ver por si acaso en los periódicos de la época al autor de este admirable descubrimiento y a los personajes oficiales que se tragaron algo tan grueso.)

Emilio De Marchi. ¿Por qué De Marchi no ha sido ni es muy leído, no obstante que en muchos de sus libros existen elementos de popularidad? Releerlo y analizar estos elementos, especialmente en *Giacomo l'idealista.* (Sobre De Marchi y la novela de folletín, Arturo Pompeati ha escrito en la "Cultura" un ensayo no satisfactorio.)

Sección católica. El jesuita Ugo Mioni. He leído en estos días (agosto de 1931) una novela de Ugo Mioni, *La ridda dei milioni,* impresa por la Opera di San Paolo di Alba. Aparte de su carácter puramente jesuítico (y antisemita) que es lo más característico de esta novelucha, me ha sorprendido el descuido estilístico y aún gramatical de la escritura de Mioni. La impresión es pésima, abundan las trasposiciones de letras y los errores, lo cual es muy grave en libritos dedicados a los jóvenes del pueblo que frecuentemente aprenden en ellos la lengua literaria; pero si el estilo y la gramática de Mioni pueden haber sido dañadas por la mala impresión, la verdad es que objetivamente como escritor es pésimo, lleno de faltas de gramática y despropósitos. Y en esto, Mioni se separa de la tradición de compostura y aún de falsa elegancia y lindeza de los escritores jesuitas como el padre Bresciani. Parece que Ugo Mioni (actualmente monseñor U. M.) no es más jesuita de la S. J.

En la colección *Tolle et lege* de la Casa editorial "Pia Società San Paolo", Alba-Roma, sobre ciento once números contenidos en

una lista de 1928, había sesenta y cinco novelas de Ugo Mioni que no son, por cierto, todas las publicadas por este prolífico monseñor. Mioni, por otro lado, no sólo ha escrito novelas de aventuras, sino también de apologética, sociología y asimismo, un grueso tratado de "misionología". Casas editoriales católicas para publicaciones populares: también existe una publicación periódica de novelas. Mal impresas y en traducciones incorrectas.

BIBLIOGRAFÍA

Carácter nacional-popular negativo de la literatura italiana. En 1892 el editor Hoepli publica un *referendum* sobre la literatura italiana recogido en un volumen *I migliori libri italiani consigliati da cento illustri contemporanei,* que debe ser interesante ver para esta rúbrica, y establecer cuáles han sido las obras más apreciadas, por quien y por qué razones.

Para las cuestiones teóricas ver Croce, *Conversazioni critiche,* segunda serie, pp. 237 y ss.: *I romanzi italiani del Settecento,* basado en el libro de Giambattista Marchesi, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento,* con el agregado de una bibliografía de las novelas editadas en Italia en aquel siglo (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903)

Edoardo Perino. Sobre la actividad editorial de Perino, que señaló una época en Roma (Perino imprimió literatura anticlerical ilustrada por entregas, comenzando con *Beatriz Cenci* de Guerrazzi), cfr. *Il Memoriale* de G. De Rossi que debe haber sido publicado en 1827 o 1828.

I poeti del popolo siciliano, de Filippo Fichera, Isola del Liri, Soc. Tip. A. Macioce y Pisani, 1929. Creo que en este volumen se pueden encontrar indicaciones para identificar la importancia en Sicilia de los ''certámenes poéticos'' o ''contiendas'' realizados en público como representaciones teatrales populares. ¿Qué carácter tienen? Parecen puramente religiosos según una crítica publicada en el ''Marzocco'' del 21 de julio de 1929.

Novelas de folletín. Ver en ''Nouvelles Littéraires'' del mes de julio de 1931 y siguientes la reseña de los modernos escritores franceses de folletín. *Les illustres inconnus* de G. Charensol. Hasta ahora han aparecido breves bosquejos sobre Maurice Leblanc (autor de *Arsenio Lupin*), de Allain (autor de *Fantomas*) y otros cuatro o cinco (autor de Zigomar, etc.)

Oscar María Graf. Ha sido traducida al francés una novela de O. M. Graf, *Nous sommes prisonniers...* (edit. Gallimard, 1930) que parece ser interesante y significativa como intento literario de un obrero (panadero) alemán.

P. Ginisty, *Eugène Sue (Grandes vies aventureuses)*, París, Berger, Levrault, 1932, in 16º, pp. 228.

Tentativas francesas de literatura popular. Ha sido publicada una antología de escritores obreros americanos (*Poémes d'ouvriers américains* traducidos por N. Guterman y P. Morhange para las ediciones "Les Revues", París, 1930), que ha tenido mucho éxito entre la crítica francesa como se puede ver por los extractos publicados en el prospecto editorial. En 1925, en las "Editions d'Aujourd'hui" ha sido publicada una *Anthologie des écrivains ouvriers,* recogida por Gastón Depresle con prefacio de Barbusse (entre otros, escritos de Marguerite Andoux, Pierre Hamp, etc.)

La librería Valois ha publicado en 1930, de Henri Poulaile: *Nouvel age littéraire,* en cuyo prospecto editorial se indica los nombres de C. L. Philippe, Charles Péguy, G. Sorel, L. y M. Bonnef, Marcel Martinet, Charles Vildrac, etc. (no se sabe si se trata de una antología o de una colección de artículos críticos de Poulaille). Ver los intentos de Enrico Rocca, en el "Lavoro Fascista" de solicitar una colaboración literaria de obreros. Crítica de estos intentos.

Novelas y poesías populares de Fernando Russo (en dialecto napolitano).

Ernesto Brunetto, *Romanzi e romanzieri d'appendice,* en el "Lavoro Fascista" del 19 de febrero de 1932.

Origen popular del superhombre. Sobre este tema ver la obra de Farinelli *Il romanticismo nel mondo latino* (3 vol., Bocca, Turín). En el volumen II, un capítulo donde se habla del motivo del hombre "fatal" y del "genio incomprendido".

Wells. Analizar al respecto el artículo de Laura Torretta, *L'ultima fase di Wells,* en la "Nuova Antologia" del 16 de julio de 1929. Interesante y lleno de elementos útiles para esta rúbrica. Wells deberá ser considerado como escritor que ha inventado un nuevo tipo de novelas de aventuras diferentes de las de Verne. Con Verne nos encontramos generalmente en el ámbito de lo verosímil, con una anticipación sobre el tiempo. En Wells el punto de partida general es inverosímil, mientras los elementos particulares son exactos científicamente, o al menos verosímiles. Wells es más imaginativo e ingenioso, Verne más popular. Pero Wells es también escritor popular en todo el resto de su producción. Es escritor "moralista", y no sólo en el sentido normal, sino también en el peyorativo. Sin embargo, no puede ser popular en Italia y, en general, en los países latinos y en Alemania, pues está demasiado ligado a la mentalidad anglosajona.

IV

LOS NIETOS DEL PADRE BRESCIANI

LOS NIETOS DEL PADRE BRESCIANI

Brescianismo. Examen de una parte conspicua de la literatura narrativa italiana, especialmente de los últimos decenios.

La prehistoria del brescianismo moderno (de postguerra) puede ser identificada en una serie de escritores como Antonio Beltramelli, con libros del tipo de *Gli uomini rossi, Il cavalier Mostardo,* etc.; Polifilo (Luca Beltrami) con las diversas representaciones de los *Popolari di Casate Olona,* etc.

La literatura bastante densa y difundida en ciertos ambientes y que técnicamente tiene un mayor carácter de "sacristía", es poco conocida, y para nada estudiada, en el ambiente laico de cultura. Su carácter tendencioso y propagandista es confesado abiertamente: se trata de la "buena prensa". Entre la literatura de sacristía y el brescianismo laico existe una corriente literaria que en los últimos años se ha desarrollado mucho (grupo católico florentino guiado por Giovanni Papini, etc.): Un ejemplo típico son las novelas de Giuseppe Molteni. Una de éstas, *Gli atei* refleja el monstruoso escándalo don Riva-sor Fumagalli de una manera aun más monstruosamente aberrante. Molteni llega a afirmar que precisamente por su calidad de cura obligado al celibato y a la castidad es necesario compadecer a don Riva (que violó y contagió a una treintena de niñitos de pocos años, ofrecidos por la Fumagalli para mantenerlo "fiel" a su lado) y cree que a tal masacre debe ser contrapuesta, como equivalente desde el punto de vista moral, el adulterio vulgar de un abogado ateo. Molteni era muy conocido en el mundo literario católico; ha sido crítico literario y articulista de toda una serie de diarios y periódicos clericales, entre los cuales "Italia" y "Vita e Pensiero".

El brescianismo asume cierta importancia en el "laicismo" literario de postguerra y se está convirtiendo cada vez más en la "escuela" narrativa dominante y oficiosa.

Ugo Ojetti y la novela *Mio figlio ferroviere*. Características generales de la literatura de Ojetti y diversas actitudes "ideológicas" del hombre. Escritos sobre Ojetti de Giovanni Ansaldo, que por otro lado se le asemeja mucho más de lo que parece a primera vista. La manifestación más característica de Ugo Ojetti es su carta abierta al padre Enrico Rosa publicada en el "Pégaso" y reproducida en la "Civiltà Cattolica", con comentarios de Rosa. Ojetti, luego del anuncio del advenimiento de la conciliación entre Estado e Iglesia no sólo estaba persuadido que desde entonces todas las manifestaciones intelectuales italianas serían controladas por un estrecho conformismo católico y clerical, sino que ya se había adaptado a esta idea, y se dirigió al padre Rosa con el estilo untuosamente adulatorio de las benemerencias culturales de la Compañía de Jesús, para implorar una "justa" libertad artística. No se puede decir, a la luz de los acontecimientos posteriores (discurso en la Cámara del jefe de gobierno) si ha sido más abyecta la postración de Ojetti o más cómica la segura osadía del padre Rosa que, de todas maneras, da una lección de carácter a Ojetti, a la manera jesuíta se entiende. Ojetti es representativo de muchos puntos de vista, pero su cobardía intelectual supera toda medida normal.

Alfredo Panzini: ya en la prehistoria con algunos fragmentos, por ej. de la *Lanterna di Diogene* (el episodio del "lívido acero" vale un poema de comicidad), luego *Il padrone sono me, Il mondo è rotondo* y casi todos sus libros de la guerra en adelante. En la *Vita di Cavour* está contenida una alusión justamente al padre Bresciani, en verdad asombrosa si no fuese sintomática. Toda la literatura pseudohistórica de Panzini debe ser reexaminada desde el punto de vista del brescianismo laico. El episodio Croce-Panzini [46] referido en la "Crítica" es un caso de jesuitismo personal, además de literario.

De Salvador Gotta se puede decir lo que Carducci escribe de Rapisardi: "*Oremus* en el altar, y flatulencia en la sacristía"; toda su producción literaria es brescianesca.

Margherita Sarfatti y su novela *Il palazzone*. En la crítica de Goffredo Bellonci publicada en la "Italia Letteraria" del 23 de

[46] Cfr. "La Critica", vol. XXIII, p. 375 (N. del E.).

junio de 1929, se lee: "Verísima la timidez de la virgen que se detiene púdica ante el lecho matrimonial, mientras siente sin embargo que «es benigno y acogedor para las luchas futuras»." Esta virgen púdica que siente con las expresiones técnicas de los periodistas licenciosos es impagable: la virgen Fiorella habrá presentido también las futuras *"molte miglia"* y su *"pelliccione"* bien sacudida. Sobre el punto de las luchas habría que hacer alguna amena divagación: se podría recordar el episodio legendario sobre Dante y la meretriz narrado en la colección Papini (Carabba) para decir que de "luchas" puede hablar el hombre, no la mujer. Se podría recordar también la expresión del católico Chesterton en *La Nueva Jerusalem* sobre la llave y la cerradura a propósito de la lucha de los sexos, para decir que el punto de vista de la llave no puede ser el de la cerradura. (Subrayar cómo Goffredo Bellonci, que se alimenta de buena gana con la erudición "preciosa" [barata] para lucirse en los periodicuchos romanos, encuentra "verdadero" que una virgen piense en las luchas.)

Mario Sobrero y la novela *Pietro e Paolo* pueden entrar en el cuadro general del brescianismo por el claroscuro.

Francesco Perri y la novela *Emigranti*. ¿Este Perri no es en resumidas cuentas Paolo Albatrelli de *Conquistatori?* De todos modos hay que tener en cuenta también a *Conquistatori*. En *Emigranti* el elemento más característico es la tosquedad, pero no la tosquedad del principiante ingenuo que en tal caso podría ser la materia bruta no elaborada pero que puede llegar a serlo, sino una tosquedad opaca, material, de chochera pretenciosa y no primitiva. Según Perri su novela sería "verista" y él sería el iniciador de una especie de neorealismo; ¿pero puede existir hoy un verismo no historicista? El mismo verismo del siglo XIX ha sido, en el fondo, una continuación de la vieja novela histórica en el ambiente del historicismo moderno. En *Emigranti* falta toda mención cronológica y se comprende. Sólo hay dos referencias genéricas que pueden ser ubicadas en épocas bien fijas: una, al fenómeno de la emigración meridional, que ha tenido un cierto decurso histórico y otra, a las tentativas de invasión a las tierras señoriales "usurpadas" al pueblo. El fenómeno migratorio ha creado una ideología (el mito de América) que ha combatido la vieja ideología a la cual estaban ligadas las tentativas esporádicas, pero endémicas de invasión de las tierras, antes de la guerra. Todo lo contrario es el movimiento de 1919-1920, que es simultáneo y generalizado y tiene una organización implícita en el permanente estado de combate meridional. En *Emigranti* todas estas distinciones históricas, que son esenciales para comprender y

representar la vida del campesino, son anuladas y el conjunto confuso se refleja de una manera burda, brutal, sin elaboración artística. Es evidente que Perri conoce el ambiente popular calabrés no directamente, por propia experiencia sentimental y psicológica, sino por el trámite de viejos esquemas regionalistas (si él es Albatrelli es necesario tener en cuenta sus orígenes políticos, enmascarados por los pseudónimos). La ocupación (la tentativa de) de Pandore nace de "intelectuales", sobre una base jurídica (nada menos que las destruidas leyes de J. Murat) y termina en la nada, como si el hecho (que sin embargo es presentado verbalmente como una emigración en masa del pueblo) no hubiese ni siquiera rozado los hábitos de una aldea patriarcal. Puro mecanismo de frases. Asimismo la emigración. Esta aldea de Pandore con la familia de Rocco Bléfari es (para decirlo con las palabras de otro calabrés) un pararrayos de todos los males. Insistencia sobre los errores de palabra de los campesinos que es típica del brescianismo, si no de la imbecilidad literaria en general. Las "maquetas" (el penado, etc.) dignas de compasión, sin argucias ni humorismo. La ausencia de historicidad es "deseada" para poder meter en una bolsa sin orden todos los motivos folklóricos genéricos, que en realidad son muy distintos en el tiempo y en el espacio.

Umberto Fracchia: ver especialmente *Angela.*

(En el cuadro general ocupan el primer puesto Ojetti, Beltramelli, Panzini; en ellos el carácter jesuitico-retórico es más evidente y más importante es el puesto que se les asigna en las valuaciones literarias más corrientes.)

Literatura de guerra. ¿Qué reflejos ha tenido la tendencia "brescianista" en la literatura de guerra? La guerra ha constreñido a diversos estratos sociales a aproximarse, conocerse, apreciarse recíprocamente en el común sufrimiento y en la común resistencia, en formas de vidas excepcionales que han determinado una mayor sinceridad y un aproximarse más a la humanidad, entendida "biológicamente". ¿Qué han aprendido de la guerra los literatos? Y en general ¿qué han aprendido de la guerra aquellas capas de las que surgen normalmente en mayor número los escritores e intelectuales?

Hay que seguir dos líneas de investigación: 1) La que se refiere al estrato social, que ha sido ya explorado en muchos aspectos por el profesor Adolfo Omodeo en la serie de capítulos *Momenti della vita di guerra. Dai diari e dalle lettere dei caduti,* aparecidos

en la "Critica" y luego recogidos en volumen. La colección de Omodeo presenta un material ya seleccionado según una tendencia que también puede llamarse nacional-popular, porque Omodeo implícitamente se propone demostrar cómo ya en 1915 existía robusta una conciencia nacional popular que tuvo oportunidad de manifestarse en el tormento de la guerra, conciencia formada por la tradición liberal democrática, y mostrar por consiguiente como absurda toda pretensión de palingenesia en este sentido, en la postguerra. Que Omodeo logre absolver su tarea de crítico es otra cuestión; entre tanto Omodeo tiene de lo nacional-popular una concepción demasiada estrecha y mezquina cuyos orígenes culturales son fáciles de rastrear; él es un epígono de la tradición moderada con el agregado de un cierto tono democrático o mejor popular, que no sabe librarse de fuertes estrías "borbonizantes". En realidad, la cuestión de una conciencia nacional-popular no se plantea para Omodeo como cuestión de una íntima ligazón de solidaridad democrática entre intelectuales dirigentes y masas populares, sino como cuestión de intimidad de cada una de las conciencias individuales que ha alcanzado un cierto nivel de noble desinterés nacional y de espíritu de sacrificio. Estamos de nuevo así en el punto de exaltación del "voluntarismo" moral y de la concepción de *élites* que se agotan en sí mismas y no se plantean el problema de estar ligadas orgánicamente a las grandes masas nacionales.

2) La literatura de guerra propiamente dicha, esto es, debida a escritores "profesionales" que escribían para ser publicados, ha tenido variable fortuna en Italia. Inmediatamente después del armisticio ha sido muy escasa y de poco valor; ha buscado su fuente de inspiración en *El Fuego* de Barbusse. Es muy interesante estudiar el *Diario di guerra* de B. Mussolini para encontrar los rasgos de los tipos de pensamientos políticos verdaderamente nacionales-populares que habían formado, años antes, la sustancia ideal del movimiento que tuvo como manifestación culminante el proceso por la destrucción de Roccagorga y los acontecimientos de junio de 1914. Se ha dado luego una segunda oleada de literatura de guerra, que ha coincidido con un movimiento europeo en este sentido, producido luego del éxito internacional del libro de Remarque y con el propósito de refrenar la mentalidad pacifista al estilo Remarque. Esta literatura es generalmente mediocre, tanto como arte cuanto como nivel cultural, esto es como creación práctica de "masa de sentimientos y emociones" a imponer al pueblo. Mucha de esta literatura entra perfectamente en el tipo "brescianesca".

Ejemplo característico es el libro de C. Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti.*

Ver el aporte a esta literatura del grupo de escritores que suelen ser llamados "vocianos" y que ya antes de 1914 trabajaban con concordia discorde para elaborar una conciencia nacional-popular moderna. Los libros mejores han sido escritos por los "menores" de este grupo, por ejemplo con Giani Stuparich. Los libros de Ardengo Soffici son íntimamente repugnantes debido a una nueva forma de retoricismo peor que la tradicional. Es necesaria una reseña de la literatura de guerra bajo la rúbrica del brescianismo.[47]

Dos generaciones. La vieja generación de los intelectuales se ha frustrado, pero ha tenido una juventud (Papini, Prezzolini, Soffici, etc.). La generación actual ni siquiera tiene esta edad de las promesas brillantes (Angioletti, Malaparte, etc.). Asnos feos aún desde chiquitos.

A muchos frailuchos modernos se les podría aplicar el verso de Lasca contra Ruscelli: "de las Musas y de Febo ratero". Y en efecto, más que de poesía se debe hablar de ratería para obtener premios literarios y subvenciones de academias.

Hablando de Gioacchino Belli en la primera edición del *Ottocento* (Vallardi), Guido Mazzoni descubre una idea que es impagable y puede servir para caracterizar a los escritores de esta rúbrica, especialmente Ugo Ojetti. Para Mazzoni la debilidad de carácter de Belli "se transformaba en una ayuda de primer orden para sus facultades artísticas, pues lo volvía más maleable a las impresiones".

Ugo Ojetti y los jesuitas.[48] *La Lettera al rev. padre Enrico Rosa* de Ugo Ojetti ha sido publicada en el "Pégaso" de marzo de 1929

[47] Ver el cap. IX "Guerre et littérature" del volumen de B. Cremieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine* (ed. Kra., 1928, pp. 243 y ss.). Para Crémieux la literatura italiana de guerra señala un descubrimiento del pueblo por parte de los literatos. ¡Pero Crémieux exagera! Sin embargo el capítulo es interesante y debe ser releído. Por otro lado, también América ha sido descubierta por el italiano Colón y colonizada por españoles y anglosajones.

[48] Sobre Ugo Ojetti averiguar el juicio brusco y cortante dado por Carducci.

y reimpresa en la "Civiltà Cattolica" del 6 de abril sucesivo, con un largo comentario del mismo padre Rosa.

La carta de Ojetti es refinadamente jesuítica. Comienza así: "Reverendo padre, desde el 11 de febrero es tanto el gentío de convertidos a un catolicismo de conveniencia y de moda que Ud. permitiría a un romano de familia, como se decía una vez, papalina, bautizado en Santa María en Via y educado en la religión precisamente en San Ignacio de Roma por los jesuitas, entretenerse media hora con Ud., o sea reposar de la gran batahola considerando a un hombre como Ud. íntegro y juicioso, que era ayer lo que es hoy y lo que será mañana". Más adelante, recordando sus primeros maestros jesuitas: "Y eran tiempos difíciles, en que para afuera decir jesuita era como decir potencia fraudulenta y hosca perversidad, mientras allí dentro, en el último piso del Colegio Romano bajo los techos (donde estaba instalada la escuela de religión jesuita en la que Ojetti fue educado), todo era orden, fe, alegre benevolencia y, aun en política, tolerancia y jamás una palabra contra Italia, y jamás como ocurría desdichadamente en las escuelas del Estado, el bajo respeto a la supremacía verdadera o imaginada de esta o aquella cultura extranjera sobre nuestra cultura." Recuerda todavía ser un "viejo abonado" de la "Civiltà Cattolica" y "fiel lector de los artículos que Ud. publica allí" y por ello "yo escritor, me dirijo a Ud. escritor y le expongo mi caso de conciencia".

Hay de todo: la familia papalina, el bautismo en la iglesia jesuítica, la educación jesuítica, el idilio cultural de estas escuelas, los jesuitas únicos o casi únicos representantes de la cultura nacional, la lectura de la "Civiltà Cattolica", el padre Rosa como vieja guía cultural de Ojetti, el recurso de Ojetti dirigido hoy a su guía para su caso de conciencia. Ojetti por consiguiente no es un católico de hoy, no es un católico del 11 de febrero, por conveniencia o por moda; él es un jesuita tradicional, su vida es un "ejemplo" a citar en las prédicas, etc. Ojetti jamás ha sido *made in Paris,* jamás ha sido un diletante del escepticismo y del agnosticismo, jamás ha sido volteriano, no ha considerado nunca al catolicismo como un puro contenido sentimental de las artes figurativas. Por ello el 11 de febrero lo ha encontrado preparado para acoger la Conciliación con "alegre benevolencia"; no piensa de ninguna manera (¡Dios lo libre!) que se pueda tratar de un *instrumentum regni,* porque él mismo ha sentido "qué fuerza es en el ánimo de los adolescentes el fervor religioso, y cómo una vez penetrado transmite su calor a todos los otros sentimientos, desde el amor por la patria y por la familia hasta la rendición voluntaria a los jefes, dando a la formación

moral del carácter directamente un premio y una sanción divina". ¿No es ésta en compendio la biografía, o mejor la autobiografía de Ojetti?

Pero, sin embargo: "¿Y la poesía? ¿Y el arte? ¿Y el juicio crítico? ¿Y el juicio moral? ¿Volverían todos a obedecer a los jesuitas?" pregunta a Ojetti un duendecillo en la persona de "un poeta francés que es en verdad un poeta". Ojetti no por nada ha estado en la escuela de los jesuitas: a esta pregunta ha encontrado una solución exquisitamente jesuítica, salvo en un aspecto; en haberla divulgado y presentado en forma abierta. Ojetti debe mejorar aún su "formación moral del carácter" con sanción y premio divino: éstas son cosas que se hacen y no se dicen. He aquí en efecto la solución de Ojetti: "...la Iglesia ajusta sus dogmas, sabe ser indulgente y bien lo ha mostrado en el Renacimiento (pero luego del Renacimiento ha existido la Contrarreforma de la cual los jesuitas han sido precisamente, campeones y representantes), y Pío XI humanista, sabe cuanto aire necesita la poesía para respirar; y que ahora, desde hace muchos años, sin esperar la Conciliación, también en Italia la cultura laica y la religiosa colaboran cordialmente en la ciencia y en la historia". "Conciliación no es confusión. El papado condenará como es su derecho; el gobierno de Italia permitirá como es su deber. Y Ud., si lo cree oportuno, explicará en la "Civiltà Cattolica" los motivos de la condena y defenderá las razones de la fe, y nosotros, sin ira, defenderemos las razones del arte, aunque no estemos convencidos, porque podrá darse como frecuentemente ha ocurrido desde Dante a Manzoni, de Rafael a Canova, que también para nosotros fe y belleza parecen dos lados de la misma cara, dos rayos de la misma luz. Y a veces nos costará esfuerzo discutir educadamente. Baudelaire, por ejemplo, ¿es o no un poeta católico?" "El hecho es que hoy el conflicto práctico e histórico está resuelto. Pero el otro ["entre absoluto y relativo, entre espíritu y cuerpo" "eterno contraste que está en la conciencia de cada uno de nosotros", dice Ojetti, y que hizo que B. Croce y G. Gentile, no católicos "fueran contra el modernismo (?), satisfechos (?) de verlo derrotado porque (?) habría sido la mala (?) Conciliación, el equívoco fraudulento hecho sacra doctrina"] que es íntimo y eterno [y si es eterno ¿cómo puede ser conciliado?] no está resuelto ni puede estarlo; y la ayuda que a cada uno puede dar y da cotidianamente la religión para resolverlo, a nosotros católicos [¿cómo se puede ser católico con el "contraste eterno"? ¡Cuánto más se puede ser jesuita!] la religión nos la daba también antes. Poquedad nuestra si no hemos logrado todavía con aquella ayuda resolverlo de una vez para siempre (¡?);

pero Ud. sabe que precisamente del continuo resurgir, renovarse e inflamarse de aquel eterno conflicto están salpicadas y centellean la poesía y el arte.''

Documento sorprendente, en verdad, por su jesuitismo y bajeza moral. Ojetti puede crear una nueva secta superjesuita: ¡un modernismo estetizante jesuítico!

La respuesta del padre Rosa es menos interesante porque jesuíticamente es más anodina. Rosa se cuida bien de parar en menudencias en el catolicismo de Ojetti y el de los neoconvertidos. Demasiado pronto: está bien que Ojetti y Cía. se digan católicos y se refrieguen contra los jesuitas, quizás no se exigirá más de ellos. Dice bien Rosa: ''Sin embargo, conveniencia y moda, digámoslo entre nosotros en confidencia y de pasada, es quizás un mal menor y por consiguiente un cierto bien, respecto a la conveniencia y moda antecedente, de fútil anticlericalismo y de grosero materialismo, por las cuales muchos interesados o tímidos se mantenían alejados de la profesión de la fe que conservaban sin embargo en el fondo de su alma naturalmente cristiana.''

Alfredo Panzini. F. Palazzi en su comentario al libro de Panzini *I giorni del sole e del grano,* observa [49] cómo la actitud de Panzini hacia el campesino es sobre todo la del negrero y no la del desinteresado y cándido geórgico; pero esta observación puede ser extendida a otros, además de Panzini que sólo es el tipo y la máscara de una época. Empero, Palazzi hace otras observaciones que están estrechamente ligadas a Panzini (y vinculadas a ciertas obsesiones de Panzini, a sus pávidas obsesiones, como por ejemplo, aquella de la ''lívida hoja'').

Escribe Palazzi (''Italia che scrive'' de junio de 1929): ''Cuando apretando los dientes [Panzini] hace el elogio de la comida frugal consumida sobre la gleba, al mirarlo bien observaréis que su boca hace una mueca de disgusto y en su interior piensa cómo se puede vivir de cebolla y de caldo negro espartano, cuando Dios ha puesto sobre la tierra la trufa y en el fondo del mar las ostras... ''Una vez —confesará— he llegado también a llorar''. Pero tal llanto no brota de sus ojos como el llanto de León Tolstoi, por las miserias

[49] En la ''Italia che scrive'' de junio de 1929, escribe Palazzi: ''...Sobre todo se ocupa y preocupa de la vida campestre como podría ocuparse de ella un patrón que quiere estar tranquilo sobre las dotes trabajadoras de las bestias de trabajo; tanto de las cuadrúpedas, como de las bípedas y que al ver un campo cultivado, piensa de inmediato si la cosecha será la que calcula.''

que se ofrecen a su mirada, por la belleza vislumbrada de ciertas actitudes humildes, por la viva simpatía hacia los humildes y los afligidos que no faltan sin embargo entre los rudos cultivadores de los campos. ¡Oh, no ! él llora porque al recordar ciertos olvidados nombres de utensilios, se recuerda de cuando su madre lo llamaba también así, y se vuelve a ver niño y reflexiona sobre la brevedad ineluctable de la vida, en la rapidez de la muerte que está en lo alto. "Señor arcipreste, le recomiendo: poca tierra sobre el ataúd".

Panzini en suma, llora porque le da pena. Llora por sí y por la muerte y no por los demás. Pasa junto al alma del campesino sin verla. Ve las apariencias exteriores, o aquellas que están al lado de su nariz y se pregunta si para el campesino la propiedad no es por casualidad sinónimo de "robar".

La traducción de la *Opere e i giorni di Esiodo* impresa por Panzini en 1928 (primero en la "Nuova Antologia", luego en un pequeño volumen por Treves) es examinada en el "Marzocco" del 3 de febrero de 1929 por Angiolo Orvieto *(Da Esiodo al Panzini)*.

La traducción es muy imperfecta técnicamente. Por cada palabra del texto Panzini adopta dos o tres de las suyas; se trata más de una traducción-comentario que de una traducción, a la que le falta "el colorido muy particular del original, salvo aquella cierta solemnidad majestuosa que ha logrado conservar en algunos lugares". Orvieto cita algunos despropósitos graves de Panzini: en lugar de "enfermedad que lleva la vejez a los hombres", Panzini traduce "enfermedades que la vejez lleva a los hombres". Esiodo habla de la "encina que eleva en la cima las bellotas y en el medio (en el tronco) las abejas" y Panzini traduce cómicamente "las encinas montañesas (!) maduran las bellotas, y las de los valles (!) acogen a las abejas en su tronco", distinguiendo dos familias de encinas (un alumno del liceo sería aplazado por un despropósito tal). Para Esiodo, las Musas son "donantes de gloria con los poemas", para Panzini "gloriosas en el arte del canto". Orvieto utiliza otros ejemplos en los que se demuestra que además de un conocimiento superficial del griego, los despropósitos de Panzini se deben también al prejuicio político (casi típico del brescianismo) como allí donde cambia el texto para hacer participar a Esiodo en la campaña demográfica.

Ver si las revistas de filología clásica se han ocupado de la traducción de Panzini; de cualquier manera el artículo de Orvieto me parece suficiente.

La vita di Cavour de Panzini ha sido publicada por entregas en la "Italia Letteraria" en los números del 9 de junio al 13 de octubre de 1929, y reimpresa (¿revisada y corregida? Sería interesante un examen minucioso, si valiese la pena) por el editor Mondadori, en un volumen de "Le Scie", con notable retraso.

En la "Italia Letteraria" del 30 de junio, con el título *Chiarimento,* se publica una carta enviada por Panzini con fecha 27 de junio de 1929, al director del "Resto del Carlino". Panzini, con estilo aburrido e íntimamente alarmado, se lamenta por un comentario mordaz, publicado por el periódico boloñés, a los dos primeros capítulos de su escrito que era juzgado como "agradable juguetillo" y "cosa ligera". Panzini responde en estilo telegráfico: "Ninguna intención de escribir una biografía a la manera novelística francesa. Mi intención era escribir en estilo agradable y dramático, todo sin embargo documentado (correspondencia Nigra-Cavour)". ¡Cómo si la única documentación para la vida de Cavour fuese esta correspondencia! Panzini trata luego de defenderse, bastante mal, de haber aludido a una forma de dictadura propia de Cavour, "humana", que elípticamente podía parecer un juicio crítico sobre otras formas de dictadura: figurarse la tremolina de Panzini por su proceder en estos *ignes.* El episodio tiene cierto significado porque muestra como muchos han comenzado a darse cuenta que estos escritos pseudonacionales y patrióticos de Panzini son fastidiosos, faltos de sinceridad y muestran la trama.

La imbecilidad e ineptitud de Panzini frente a la historia son inconmensurables. Su escribir es un puro e infantil juego de palabras, amamantado por una especie de necia ironía que podría hacer creer en la existencia de no se qué profundidades, como las que expresan ciertos campesinos en su modo ingenuo de hablar. ¡Bertoldo historiador! En realidad es una forma de *stenterellismo,* * que se da el aire de Maquiavelo en mangas de camisa y no en hábito curial.

Otra entrega contra Panzini se puede leer en la "Nuova Italia" de aquella época. Se dice que la *Vita di Cavour* está escrita ¡cómo si Cavour fuese Pinocho!

No se puede decir que el estilo de Panzini en sus escritos de historia sea "agradable y dramático"; es sobre todo farsesco y la historia es representada como una "afabilidad" de viajante de comercio o de farmacéutico de provincia: el farmacéutico es Panzini

* De *Stenterello:* personaje de las farsas florentinas (N. del T.).

y los clientes son otros tantos Panzini, que se deleitan de la fatua estupidez propia. Sin embargo la *Vita di Cavour* tiene su utilidad: es una colección sorprendente de lugares comunes sobre el Risorgimento y un documento de primer orden del jesuitismo literario de Panzini.

Ejemplificaciones: "Un escritor inglés ha llamado a la historia de la unidad de Italia la más novelesca historia de los tiempos modernos." Panzini además de crear lugares comunes para los temas que trata se afana mucho por recoger todos los lugares comunes que sobre el mismo tema han sido puestos en circulación por otros escritores, especialmente extranjeros, sin darse cuenta que en muchos casos como en éste, se halla implícito un juicio "difamatorio" del pueblo italiano. Panzini debe haberse hecho un fichero especial de lugares comunes para condimentar oportunamente sus propios escritos.

"El Rey Vittorio había nacido con la espada y sin miedo: dos terribles bigotes, una gran pera. Le agradaban las bellas mujeres y la música del cañón. Un gran rey." Este lugar común, esta oleografía de bodegón de Vittorio Emanuele debe ser unida al otro sobre la "tradición" militar del Piamonte y de su aristocracia. En realidad, en Piamonte ha faltado precisamente una "tradición" militar en el sentido no burocrático de la palabra, es decir ha faltado una "continuidad" de personal militar de primer orden y esto se ha evidenciado precisamente en las guerras del Risorgimento, en donde no se ha revelado ninguna personalidad (excepto en el campo garibaldino), pero han aflorado en cambio muchas deficiencias internas muy graves. En Piamonte existía una tradición militar "popular", de su población era siempre posible extraer un buen ejército, aparecían de tanto en tanto capacidades militares de primer orden como Emanuele Filiberto, Carlo Emanuele, etc., pero faltó precisamente una tradición, una continuidad en la aristocracia, en la oficialidad superior. La situación se agravó por la restauración y la prueba se tuvo en 1848 cuando no se sabía donde meter mano para dar un jefe al ejército, y luego de haber pedido en vano un general a Francia, se concluyó por encargar tal responsabilidad a un necio polaco cualquiera.

Las calidades guerreras de Vittorio Emanuele II sólo consistían en un cierto coraje personal, que obliga a pensar que debe haber sido muy raro en Italia si tanto se insiste en remarcarlo. Lo mismo se puede decir de la "probidad"; puede pensarse que en Italia la gran mayoría deben haber sido bribones si el ser probo es elevado a título de distinción. A propósito de Vittorio Emanuele II, recuér-

dese la anécdota referida por Ferdinando Martini en su libro póstumo de memorias (ed. Treves). Cuenta Martini que, luego de la toma de Roma, Vittorio Emanuele había dicho que le desagradaba que no hubiese nada por *pié* (pillar) y esto parecía demostrar a quien contaba la anécdota (creo que Quintino Sella) que no había habido en la historia un rey más conquistador que Vittorio Emanuele. De la anécdota se podría dar quizás otra explicación más corriente, ligada a la concepción del Estado patrimonial y la distinta medida de la lista civil. Recordar también el epistolario de Massimo d'Azeglio publicado por Bollea en el "Bollettino Storico Subalpino" y el conflicto entre Vittorio Emanuele y Quintino Sella sobre cuestiones económicas.

Lo que sorprende mucho es que insista tanto en los episodios "galantes" de la vida de Vittorio Emanuele como si ellos ayudasen a volver más popular la figura del rey. Se cuenta de altos funcionarios y de oficiales que iban a las familias de campesinos para convecerlos que mandasen las muchachas a acostarse con el rey por dinero. Pensándolo bien, es sorprendente que tales cosas sean contadas creyendo reforzar la admiración popular. "...El Piamonte... tiene una tradición guerrera, tiene una nobleza guerrera." Se podría observar que Napoleón III, dada la "tradición" guerrera de su familia, se ocupó de ciencia militar y escribió libros que parece que no fueron demasiado malos para su tiempo.

"¿Las mujeres? Ya, las mujeres. Sobre tal tema él [Cavour] estaba muy de acuerdo con su rey, bien que también en esto había alguna diferencia. El Rey Vittorio era de muy buena boca, como habría podido atestiguar la bella Rosina, que luego fue condesa de Mirafiori"; y sigue con el mismo tono recordando que los propósitos galantes (!) del rey en la corte de las Tullerías (*sic*] fueron tan audaces "que todas las damas quedaron amablemente aterradas. ¡Aquel fuerte, magnífico rey montañés!". Panzini se refiere a las anécdotas contadas por Paléologue, pero ¡que diferencia de tacto! Paléologue, no obstante la materia escabrosa, mantiene el tono del gentilhombre cortesano; Panzini no sabe evitar el lenguaje del alcahuete soez, del comerciante en trata de blancas. "Cavour era bastante más refinado. Caballerescos los dos sin embargo y, osaría (!!) decir, románticos (!)." "Massimo d'Azeglio, de aquel gentilhombre delicado que era..."

La alusión de Panzini, de la que se ha hablado arriba y que le atrajeron las excomuniones... confinantes del "Resto del Carlino" está contenida en la segunda entrega de la *Vita di Cavour,* edición "Italia Letteraria" (número del 16 de junio) y está bien referirla

ya que debe haber sido tachada o modificada en la edición Mondadori: "No tiene necesidad de asumir actitudes específicas. Pero en ciertos momentos debía parecer maravilloso y terrible. El aspecto de la grandeza humana es tal como para inducir a los demás obediencia y terror, y esta es una dictadura más fuerte que la de asumír muchas carteras en los ministerios." Parece increíble que una frase tal se le haya podido escapar al tímido Panzini y es natural que el "Resto del Carlino" lo haya picoteado. De la respuesta de Panzini se puede explicar el infortunio: "En cuanto a ciertas entregas contra la dictadura, quizás fue un error fiarme en el conocimiento histórico del lector. Cavour en 1859 exigió (?!) poderes dictatoriales, asumiendo diversas carteras entre las cuales la de Guerra, con mucho (?!) escándalo de la entonces casi virgen constitucionalidad. No es esta forma material de dictadura la que induce a la obediencia, sino la dictadura de la humana grandeza de Cavour."

Parece evidente que la intervención de Panzini fuese adulatoria, pero su inocencia política y por consiguiente histórica le jugó una zancadilla y transformó la adulación servil en una mueca equívoca. No se puede hablar de dictadura para el caso de Cavour, mucho menos en 1859, por el contrario esta fue una debilidad en el desarrollo de la guerra y en la posición del Piamonte en el seno de la alianza con Napoleón. Son conocidas las opiniones de Cavour sobre la dictadura y sobre la función del Parlamento, opiniones sobre las cuales Panzini pávidamente calla, si bien hablar de ellas no hubiese sido, por cierto, peligroso. Lo que es curioso es que más adelante el mismo Panzini muestra cómo Cavour quedó fuera del desarrollo de la guerra y si bien era ministro de Guerra no recibía ni siquiera un boletín del ejército. Para un dictador no está mal. Cavour no logró ni aún hacer valer sus prerrogativas constitucionales de jefe del gobierno que, por otro lado, no estaban contempladas en el Estatuto, y de allí por consiguiente su conflicto con el rey luego del armisticio de Villafranca. En realidad, en 1859 no se dió la continuación de la política de Cavour sino una mezcla de las veleidades políticas de Napoleón con las tendencias absolutistas piamontesas personificadas por el rey y un grupo de generales. Se repitió la situación de 1848-1849 y si no ocurrió un desastre militar fue debido a la presencia del ejército francés; pero el resultado de la situación política anormal fue grave lo mismo porque en la alianza Napoleón tuvo una hegemonía ilimitada, y el Piamonte un puesto bastante subordinado.

"...La guerra de Oriente, una cosa sobre todo complicada que

por claridad de exposición se omite:" Afirmación impagable para un historiador; se afirma que Cavour ha sido un genio político, etc., pero la afirmación jamás se convierte en demostración y representación concreta. El significado de la participación piamontesa en la guerra de Crimea y de la capacidad política de Cavour al haberla deseado es "omitida" por "claridad".

El perfil de Napoleón III es torpemente trivial, no se intenta explicar por qué Napoleón había colaborado con Cavour.

"En el Museo napoleónico en Roma hay un puñal precioso con una hoja que puede traspasar el corazón (¡no es un puñal de los habituales según parece!)". "¿Puede este puñal servir de documento? De puñales yo no tengo experiencia (!) pero he sentido decir que era el puñal carbonario que se confiaba a quien entraba en la secta tenebrosa, etc." Panzini debe haber estado siempre obsesionado por los puñales: recordar la "lívida hoja" de la *Lanterna di Diogene*. Quizás se ha encontrado de cuerpo presente en algún tumulto en Romaña y debe haber visto algún par de ojos mirándolo de soslayo, de donde las "lívidas hojas" que traspasan el corazón, etc.

"Y quien desee ver cómo la secta carbonaria asumía el aspecto de Belcebú, lea la novela *L'ebreo di Verona* de Antonio Bresciani y se divertirá *(sic)* muchísimo, porque aún, a despecho de lo que dicen sobre él los modernos [pero De Sanctis era contemporáneo de Bresciani], aquel padre jesuita fue un potente narrador." Este fragmento se puede poner como epígrafe al ensayo sobre *Los Nietos del padre Bresciani.* [50]

Toda esta *Vita di Cavour* es una befa a la historia. Si las vidas noveladas son la forma actual de la literatura histórica amena tipo Dumas, A. Panzini es el Ponson du Terrail del cuadro. Panzini quiere así mostrar ostentosamente que "lo sabe todo" sobre el alma y la naturaleza de los hombres, que es un pícaro tan sagacísimo, un realista tan desencantado de la perversidad tenebrosa del género humano y en especial de los políticos que, luego de haberlo leído, se sienten deseosos de refugiarse en Condorcet y en Bernardin de Saint-Pierre, que por lo menos no fueron tan trivialmente filisteos.

Ningún nexo histórico es reconstruído en el fuego de una personalidad, la historia se transforma en una secuela de historietas poco divertidas porque están insalivadas por Panzini sin nexos de individualidades heroicas, ni de otras fuerzas sociales. La de Panzini es verdaderamente una nueva forma de jesuitismo mucho más acentuada de cuanto se pensaba al leer la *Vita* por entregas.

[50] Entrega tercera de la *Vita di Cavour*, en "Italia Letteraria" del 23 de junio de 1929.

Al lugar común de la "nobleza guerrera y no de antesala" se pueden contraponer los juicios que vuelta a vuelta da Panzini de los generales como La Marmora y Della Rocca, a menudo con expresiones de escarnio trivialmente ingeniosas. "Della Rocca, es un guerrero. En Custoza (1866) no brillará por demasiado valor, pero es un obstinado guerrero y por ello se mantiene firme con los boletines." Es propiamente una frase de "demagogo". Della Rocca no quería mandar más los boletines del Estado Mayor a Cavour quien le había observado la mala redacción literaria en la cual colaboraba el rey. Otras alusiones del género a La Marmora y a Cialdini (aunque Cialdini no fue piamontés) pero jamás referidas al nombre de un general piamontés que haya brillado de algún modo; otra alusión a Persano.

No se comprende propiamente qué ha querido escribir Panzini con esta *Vita di Cavour,* porque no se trata por cierto de una vida de Cavour ni de una biografía del hombre Cavour, ni de un perfil del político Cavour. En verdad, del libro de Panzini, el Cavour hombre y político sale bastante maltrecho y reducido a proporciones de Gianduia; * su figura no tienen ningún relieve concreto porque para dar un relieve no bastan, por cierto, las jaculatorias que Panzini repite continuamente: héroe, soberbio, genio, etc. Estos juicios, no siendo justificados (y por ello se trata de jaculatorias), podrían parecer directamente una chanza si no se comprendiese que la medida que adopta Panzini para juzgar el heroísmo, la grandeza, el genio, etc. no es otra que su medida personal, la genialidad, la grandeza, el heroismo, del señor Panzini Alfredo.

Del mismo modo y por la misma razón, Panzini abunda en encontrar el dedo de Dios, el destino, la providencia en los acontecimientos del Risorgimento. Se trata de la concepción vulgar de la "estrella" oculta con palabras de tragedia griega y de padre jesuita, pero no por ello menos trivial. En realidad, la insistencia tonta en el "elemento extrahumano", además de una imbecilidad histórica, significa disminuir la función del esfuerzo italiano que tuvo sin embargo una no pequeña participación en los acontecimientos. ¿Qué puede significar que la revolución italiana haya sido un evento milagroso? Que entre el factor nacional y el internacional del evento, es este último el que tenía el peso mayor y parecía insuperable. ¿Es éste el caso? Sería necesario decirlo y quizás la grandeza de Cavour se pondría mucho más de relieve y su función personal, su "heroísmo" aparecería como más necesario de exaltar (aparte de cual-

* *Gianduia:* máscara piamontesa (N. del T.)

quiera otra consideración). Pero Panzini quiere abarcar mucho y no logra coordinar nada sensato. Ni él mismo sabe qué es una revolución y cuáles son los revolucionarios: todos fueron grandes, revolucionarios, etc., como en la oscuridad todos los gatos son pardos.

En la "Italia Letteraria" del 2 de junio de 1929 se ha publicado una entrevista de Antonio Bruers con Panzini: *Come e perché Alfredo Panzini ha scritto una "Vita di Cavour"*. Allí se dice que el mismo Bruers indujo a Panzini a escribir el libro de manera que el público pudiese tener finalmente un "Cavour italiano, luego de haber tenido uno alemán, uno inglés y uno francés". En la entrevista Panzini dice que su *Vita* no es una monografía en el sentido histórico-científico de la palabra; es un perfil destinado no a los doctos, a los "especialistas" sino al "vasto público" (es decir, quincallería para negros).

Panzini está persuadido que en su libro hay partes originales: precisamente el hecho de haber dado importancia al atentado de Orsini para explicar la actitud de Napoleón III; según Panzini, Napoleón III habría estado inscripto de joven en la Carbonería; "la cual vinculó por compromiso de honor (!) al futuro soberano de Francia"; Orsini, mandatario de la Carbonería (que no existía desde hacía un buen tiempo) habría recordado a Napoleón su compromiso y por consiguiente, etc., etc. Verdaderamente, toda una novela a lo Ponson du Terrail. Orsini, en caso de pertenecer a la Carbonería, debería haberla olvidado desde hacía un largo rato en la época del atentado. Sus represiones del 1848 en La Marche fueron dirigidas precisamente contra los viejos carbonarios, y aún más, luego de haber superado como los otros revolucionarios a la Carbonería en la *Giovine Italia* y en el mazzinismo, Orsini ya había roto con Mazzini. Las razones de la actitud personal de Napoleón hacia Orsini (que de todos modos fue guillotinado) se explican quizás vulgarmente por el miedo al cómplice fugado y que podía utilizar la prueba; también la gran seriedad de Orsini, que no era cualquier afiebrado, debía imponerse y demostrar que el odio de los revolucionarios italianos contra Napoleón no era una bagatela: era necesario hacer olvidar la caída de la República Romana y tratar de destruir la opinión difundida de que Napoleón era el mayor enemigo de la unidad de Italia. Panzini olvida luego (por "claridad") que había ocurrido la guerra de Crimea y la orientación general proitaliana de Napoleón (que aún siendo conservadora no podía dejar de ser agradable para los revolucionarios), tanta que el atentado pareció despedazar la trama ya urdida. Toda la hipótesis de Panzini se basa en haber visto el famoso puñal que traspasaba el corazón y

en la hipótesis de que fuese un objeto carbonario: una novela a lo Ponson y no otra cosa.

Giovanni Papini. Giovanni Papini se ha convertido en el "pío autor" de la "Civiltà Cattolica".

En Papini falta la rectitud: hay diletantismo moral. En el primer período de su carrera literaria esta deficiencia no impresionaba porque Papini basaba su autoridad en sí mismo, era el "partido de sí mismo". Divertía, no podía ser tomado en serio más que por unos pocos filisteos (recordar la discusión con Annibale Pastore).

Hoy Papini se ha inscripto en un vasto movimiento del cual obtiene autoridad: su actividad se ha convertido por ello en canallesca en el sentido más despreciable, del *sparafucile,* del sicario mercenario. Si un niño rompe los vidrios para divertirse o por travesura aunque sea artificiosa, es una cosa; pero si rompe los vidrios por cuenta de los vendedores de vidrio es otra cosa.

En marzo de 1932 Papini ha escrito un artículo en la "Nuova Antologia" (contra Croce) y uno en el "Corriere della Sera" sobre el *Edipo* de A. Gide. He leído hasta ahora sólo este último: es chapucero, difuso, pomposo y vacío. En marzo deben ser nombrados los nuevos académicos que deben completar los sillones de la Academia de Italia: los dos artículos son evidentemente la "tesis" y la "tesina" de graduación de Giovanni Papini.

Ver la conferencia *Carducci, alma sdegnosa,* pronunciada por Papini en Forlí para la inauguración de la "Semana romañola de poesía" y publicada en la "Nuova Antologia" del 1º de setiembre de 1933. La falsedad, la falta de sinceridad histriónica de esta conferencia es tal como para sacar los ojos.

Sería interesante, además que en Papini, hacer una búsqueda de la aversión contra Roma que estuvo de moda en Italia hasta 1919 en el movimiento vociano y futurista. Discurso de Papini contra Roma y Benedetto Croce; [51] del binomio odioso para Papini (del 1913) ha permanecido odioso Benedetto Croce. Confrontar la actitud hacia Croce abiertamente trivial de este discurso sobre Carducci y la actitud untuosamente jesuítica y cristianesca del ensayo *Il Croce e la Croce.*

[51] Cfr. Giovanni Papini, *Il discorso di Roma* leído el 21 de febrero de 1913 y publicado en "Lacerba" del mismo año (N. del E.).

Papini como aprendiz de jesuita. El artículo de Papini en la "Nuova Antologia" del 1º de marzo de 1932 *(Il Croce e la Croce)* me parece demostrar que, aún como jesuita, Papini no será nunca otra cosa que un modesto aprendiz. Es un burro viejo que quiere continuar siendo borrico no obstante el peso de los años y los achaques, gambetea y brinca torpemente.

Me parece que la característica de este artículo es la falta de sinceridad. Ver cómo Papini inicia el artículo con sus habituales chanzas estereotipadas y mecánicas contra Croce y cómo hacia el fin, haciendo de cordero pascual, anuncia untuosamente que en la colección de sus obras, los escritos sobre Croce serán expurgados de toda "amenidad" y sólo aparecerá la discusión "teórica". Se ve que el artículo ha sido escrito de un tirón y en el curso del escrito Papini ha ido cambiando de actitud, mas no se ha cuidado de poner a tono los ladridos de las primeras páginas con los balidos de las últimas. El literato satisfecho de sí y de los golpes de florete, que cree haber acertado, es siempre superior al pseudocatólico, y también al jesuita. ¡Allá él! y no ha querido sacrificar lo ya escrito. Mas todo lo escrito aparece empachado, lanzado, construido mecánicamente, tal como una cereza arrastra a la otra, especialmente la segunda parte en donde la hipocresía se trasluce repugnantemente.

Me parece sin embargo que Papini se muestra obsesionado por Croce. Croce tiene en él la función de la conciencia, de las "manos ensangrentadas" de Lady Macbett. Y Papini reacciona a esta obsesión ora haciéndose el petulante, intentado la burla y el engaño, ora lloriqueando miserablemente; el espectáculo es siempre digno de compasión.

El mismo título del artículo es sintomático: que Papini se sirva de la "cruz" para hacer un juego de palabras es un testimonio de la calidad literaria de su catolicismo.

Es de observar cómo los escritores de la "Civiltà Cattolica" le tienen predilección, le hacen arrumacos, lo miman y lo defienden de toda acusación de poca ortodoxia.

Frases de Papini contenidas en su libro sobre *Sant'Agostino* y que muestran la tendencia al *secentismo* (los jesuitas fueron representantes sobresalientes del secentismo): "cuando se debatía para salir de las cantinas del orgullo a respirar el aire divino de lo absoluto", "ascender del estercolero a las estrellas", etc. Papini se ha convertido no al cristianismo, sino propiamente al jesuitismo (se puede decir, por otro lado, que el jesuitismo con su culto del Papa

y la organización de imperio espiritual absoluto es la etapa más reciente del cristianismo católico).

El catolicismo adopta el estilo de Papini. No dirá más "siete", sino "cuántos son los pecados capitales": "No ya que faltasen traducciones italianas de la obra maestra goethiana; Manacorda las ha tenido presente; íntegras o no, tantas cuanto son los pecados capitales" *(Il Faust svelato,* en el "Corriere della Sera" del 26 de abril de 1932).

Giovanni Papini, cuando deseaba enfermar a los filisteos italianos, en junio de 1913 escribió en "Lacerba" el artículo *Gesù peccatore,* colección sofística de anécdotas y de conjeturas forzadas extraídas de los evangelios apócrifos. Por este artículo pareció que iba a sufrir una acción judicial con gran espanto suyo. Había sostenido como plausible y probable la hipótesis de las relaciones homosexuales entre Jesús y Juan. En su artículo sobre *Cristo romano,* en el volumen *Gli operai della vigna,* con los mismos procedimientos críticos y el mismo "vigor" intelectual, sostiene que César es un precursor de Cristo, hecho nacer en Roma por la providencia para preparar el terreno al cristianismo. En un tercer período es probable que Papini, empleando "las geniales iluminaciones críticas" que caracterizan a Arturo Loria, llegue a la conclusión de la necesidad de las relaciones entre el cristianismo y la inversión.

En la "Italia Letteraria" del 20 de agosto de 1933, Luigi Volpicelli escribe así de Papini (incidentalmente, en un ensayo sobre los *Problemi delle letteratura d' oggi,* aparecido en varias entregas): "No basta en cincuenta años, y que me perdone Papini mi franqueza, no basta decir: el escritor debe ser maestro; es necesario poder decir al menos: he aquí, gente rufiana, el arte verdadero, el arte maestro. Pero limitarse a proponer, a los cincuenta años de edad o algo así al escritor como maestro, cuando no lo ha sido jamás, no vale ni siquiera un *mea culpa.* ¡Y en efecto, ya estamos acostumbrados a la misma cantilena! Papini ha ejercido todos los oficios, para luego ensuciarlos a todos: el de filósofo, para concluir que la filosofía es una especie de gangrena del cerebelo; el de católico para incinerar al universo con un diccionario apropiado; el de literato para sancionar por último que no sabemos qué hacer de la literatura. Esto no quita que Papini no haya conquistado un puestito en la literatura dentro del capítulo de los "polemistas". Para la polémica vale la oratoria: es justamente la forma pura y vacía, el mero amor a las palabras y a la técnica, al gesto, un caligrafismo

espiritual y congénito. En suma, la cosa más lejana posible del escritor como maestro.''

Papini ha sido siempre un ''polemista'' en el sentido que dice Volpicelli, y lo es aún hoy, ya que no se sabe si en la expresión ''polemista católico'' a Papini le interesa más el sustantivo o el adjetivo. Con su ''catolicismo'' Papini habría querido demostrar no ser un ''polemista'' puro, es decir, un ''calígrafo'', un funámbulo de la palabra y la técnica, ¡pero no lo ha logrado! Volpicelli está equivocado al no precisar que el polemista es polemista de una concepción del mundo, aunque sea el mundo de Polichinella, pero Papini es el polemista ''puro'', el *boxeur* de profesión de la palabra cualquiera. Volpicelli habría debido arribar, explícitamente, a la afirmación que el catolicismo en Papini es un vestido de *clown*, no la ''piel'' formada por su sangre ''renovada'', etc.

Giuseppe Prezzolini. Il codice della vita italiana (Editorial ''La Voce'' S. A., Florencia, 1921) concluye el período originario y original de la actividad de Prezzolini, del escritor moralista siempre en campaña para renovar y modernizar la cultura italiana. Inmediatamente después, Prezzolini ''entra en crisis'' con altibajos curiosísimos, hasta juntarse con las malas compañías de las corrientes tradicionales y cantar loas a lo que había vituperado.

Un momento de la crisis está representado por la carta escrita en 1923 a Piero Gobetti *Per una società degli Apoti,* reimpresa en el pequeño volumen *Mi pare...* Prezzolini siente que su posición de ''espectador'' es ''un poco, un poquito (!) bellaca''. ''¿No sería nuestro deber tomar parte? ¿No hay algo de sombrío (!), de antipático (!), de melancólico (!), en el espectáculo de estos jóvenes que están (casi todos) fuera de la lucha, observando a los combatientes y sólo preguntándose cómo se dan los golpes y por qué?'' Encuentra una solución muy cómoda: ''Nuestra tarea, nuestra utilidad para el momento presente y también para la misma contienda y que ahora divide y opera, para el mismo trabajo en el cual se prepara el mundo del mañana, no puede ser otra que la que estamos realizando, es decir, la de esclarecer las ideas, hacer resaltar los valores, de salvar, sobre la lucha, un patrimonio ideal para que pueda tornar a dar frutos en los tiempos futuros.'' El modo de ver la situación es extravagante: ''El momento que se atraviesa es de tal manera crédulo (!) fanático, partidista, que un fermento de crítica, un elemento de pensamiento (!), un núcleo de gente que contemple por sobre los intereses, no puede menos que hacer el bien.

¿No vemos enceguecidos a tantos de los mejores? Hoy todo es aceptado por la multitud (!) [y en la época de la guerra de Libia ¿no era lo mismo? Y sin embargo en ese entonces Prezzolini no se limitó a proponer una sociedad de Apoti]: el documento falso, la leyenda grosera, las supersticiones primitivas son recibidas sin examen, a ojos cerrados, y propuestas como remedio material y espiritual. Y cuántos jefes tienen como programa abierto la esclavitud del espíritu como remedio del aburrimiento, como refugio de los desesperados, como curalotodo de los políticos, como calmante de los exasperados. Nosotros podemos llamarlos la congregación de los Apoti, de "aquellos que no la beben", aunque no sólo el hábito sino la voluntad general de beberla es evidente y se manifiesta por doquier."

Una afirmación de un singular jesuitismo sofístico: "Se desea que una minoría, adaptada a esto, se sacrifique si es necesario y renuncie a muchos éxitos externos, sacrifique también el deseo de sacrificio de heroísmo (!) no diré para ir precisamente contra la corriente, sino para establecer un punto sólido, desde el cual reanudará su camino el movimiento en avance, etc."

El artículo en que Prezzolini defiende la "Voce" y "reinvidica con pleno derecho un puesto para ella en la preparación de la Italia contemporánea" es citado en la "Fiera Letteraria" del 24 de febrero de 1928 y por consiguiente debe haber sido publicado en el "Lavoro Fascista" de algunos días antes.

El artículo ha sido provocado por una serie de articulitos de la "Tribuna" contra Papini, en los cuales se descubrían en su estudio *Su questa letteratura* (publicado en el primer número del "Pégaso") rasgos del viejo "protestantismo" de la "Voce". El escritor de la "Tribuna" ex-nacionalista de la primera "Idea Nazionale", no lograba olvidar todavía los viejos rencores contra la "Voce", mientras que Prezzolini no tuvo el coraje de sostener su posición de entonces.

Sobre este tema Prezzolini publicó también una carta en "Davide", que aparecía irregularmente en Turín en el 1925-1926, dirigido por Gorgerino. Es necesario recordar también su libro sobre la *Cultura italiana* de 1923 y su volumen sobre el *Fascismo* (en francés). Si Prezzolini tuviese coraje civil podría recordar que su "Voce" ha influído verdaderamente mucho sobre algunos elementos socialistas y ha sido un elemento de revisionismo. Recordar su colaboración y la de Papini, así como la de muchos vocianos, en el primer "Popolo d'Italia".

Artículo de Prezzolini: *Monti, Pellico, Manzoni, Foscolo, veduti da viaggiatori americani,* publicado en el "Pégaso" (de Ojetti) de mayo de 1922. Prezzolini transcribe una fragmento del crítico de arte americano H. Y. Tuckerman *(Tre Italian Sketch-Book, 1848,* p. 123): "En Italia, algunos de los jóvenes elementos liberales se muestran bastante desilusionados porque uno, que estaba por convertirse en un mártir de su causa, se haya inclinado en cambio, a la devoción y muestran su desagrado por haber llegado a emplear su pluma para escribir himnos y odas religiosas"; y comenta: "El *despecho* que experimentaban los más accesibles por no haber encontrado en Pellico un instrumento de *pequeña* polémica política, está pintado en estas "observaciones." Por qué se debía tratar de "despecho" mezquino y por qué, antes de 1848, la polémica contra las persecuciones austríacas y clericales debía ser "pequeña", es justamente un misterio "profano" de la mentalidad brescianesca.

Luca Beltrami (Polifilo). Para rastrear los escritores brescianescos de Beltrami *(I popolari di Casate Olona)* es necesario ver la *Bibliografia degli scritti di Luca Beltrami,* de marzo de 1881 a marzo de 1930, ordenada por Fortunato Pintor, bibliotecario honorario del Senado, con prefacio de Guido Mazzoni. De un fragmento publicado en "Marzocco" del 11 de mayo de 1930, resulta unos *treinta y cinco.* Beltrami ha anotado esta bibliografía suya. A propósito de la "Estirpe Olona" escribe el "Marzocco": "... la bibliografía de los treinta y cinco escritos sobre la hipotética "Estirpe Olona" le sugiere la idea de recomponer en una unidad estas declaraciones, propuestas y polémicas de índole político-social que mal entonadas a un régimen democrático parlamentario, deben considerarse, bajo un cierto aspecto, como una anticipación de la cual otros, no Beltrami, habrían podido vanagloriarse de prevenidos precursores (!?)." Beltrami era un conservador moderado y no es cierto que su "adelantarse" sea aceptado con entusiasmo. Y sus escritos, por otro lado, son de una vulgaridad intelectual desconcertante.

Bellonci y Crémieux. La "Fiera Letteraria" del 15 de junio de 1928 resume un artículo, bastante necio y disparatado, publicado por Goffredo Bellonci en el "Giornale d'Italia" del 3 de enero.

Crémieux escribe en su *Panorama* que falta en Italia una lengua moderna, lo cual es justo en un sentido muy preciso: 1) que no existe una concentración unitaria de la clase culta, cuyos com-

ponentes escriban o hablen "siempre" una lengua "viva" unitaria, es decir difundida igualmente en todos los estratos sociales y grupos regionales del país; 2) que por lo tanto existe entre la clase culta y el pueblo una marcada separación; la lengua del pueblo es aún el dialecto, completado por una jerga italianizante que en gran parte es el dialecto traducido mecánicamente. Existe además una fuerte influencia de los distintos dialectos en la lengua escrita ya que también la denominada clase culta habla la lengua nacional en ciertos momentos y los dialectos en el habla familiar, es decir en el habla más viva y adherida a la realidad inmediata. Por otro lado sin embargo, la reacción contra los dialectos hace que al mismo tiempo la lengua nacional devenga un poco fosilizada y empantanada, y cuando quiere ser familiar se quiebra en muchos reflejos dialectales. Además del tono del discurso (el *cursus* es la música del período) que caracteriza a la región, son influídos el léxico, la morfología y especialmente la sintaxis. Manzoni "lavó en el Arno" * su léxico personal lombardizante, un poco menos su morfología y casi del todo su sintaxis que está más connaturalizada con el estilo, con la forma personal artística y con la esencia nacional de la lengua.

Algo similar se ha verificado también en Francia como contraste entre París y Provenza, pero en medida mucho menor y casi descuidable. En una comparación entre Alfonso Daudet y Zola se ha establecido que Daudet casi no conoce el pasado simple etimológico que es sustituído por el imperfecto, lo cual en Zola ocurre sólo casualmente.

Bellonci escribe contra las afirmaciones de Crémieux: "Hasta el Quinientos las formas lingüísticas descienden desde lo alto; del Seiscientos en adelante surgen desde abajo." Error descomunal, por superficialidad y por ausencia de espíritu crítico y de capacidad para establecer distinciones. Ya que justamente hasta el Quinientos, Florencia ejerce una hegemonía cultural, vinculada a su hegemonía comercial y financiera (el papa Bonifacio VIII decía que los florentinos eran el quinto elemento del mundo) y se da un desarrollo lingüístico unitario desde abajo, del pueblo a las personas cultas,

* "Lavó su lengua en el Arno" *(risciacquar i panni nell'Arno)*: célebre expresión de Manzoni. Luego de la primera edición de su novela *Los novios*, Manzoni se propuso corregir su lengua, cargada de galicismos y de "lombardismos". Revisó minuciosamente el conjunto de su obra a fin de darle una lengua que fuera de verdad nacional, accesible a todos los italianos. Antes de emprender ese enorme trabajo, que no debía concluir hasta 1840 (fecha de la edición definitiva) realizó en 1827 un viaje a Florencia para estudiar el toscano en su propio lugar. Manzoni denominó esta operación "lavar su lengua en el Arno" (N. del T.).

desarrollo reforzado por los grandes escritores florentinos y toscanos. Luego de la decadencia de Florencia, el italiano se convierte cada vez más en la lengua de una casta cerrada, sin contacto vivo con un habla histórica. ¿No es ésta quizás, la cuestión planteada por Manzoni, de retornar a una hegemonía florentina por medios estatales, refutada por Ascoli quien, más historicista, no cree en las hegemonías culturales por decreto, es decir, no sostenidas por una función nacional más profunda y necesaria?

La pregunta de Bellonci: "Negaría quizás Crémieux que existe [que haya existido, habrá querido decir] una lengua griega porque existen de ella muchas variedades dóricas, jónicas, eólicas?", es simplemente cómica y muestra que no ha entendido a Crémieux ni entiende nada de estas cuestiones, y que razona con categorías librescas, como lengua, dialecto, "variedades", etc.

El libro de Goffredo Bellonci *Pagine e idee* (Edizioni Sapientia, Roma) parece ser una especie de historia de la literatura italiana originalmente subvertida por el lugar común. Bellonci es justamente una caricatura del periodismo literario, un Bouvard de las ideas y de la política, una víctima de Mario Missiroli, que era ya una víctima de Oriani y de Sorel.

Giovanni Ansaldo. En un lugarcito aparte dentro de la rúbrica sobre *Los Nietos del padre Bresciani* debe ser insertado también Giovanni Ansaldo. Es de recordar su diletantismo político-literario que le hizo sostener, en cierto período, la necesidad de "ser pocos", de constituir una "aristocracia": su actitud era banalmente snobista, más que expresión de un firme convencimiento ético-político, un modo de ser de la literatura "distinguida", de tertulia equívoca. Ansaldo se ha convertido así en la "estrellita negra" del "Lavoro", estrellita con cinco puntas, que no debe ser confundida con la que en "Problemi del Lavoro" sirve para indicar a Franz Weiss y que tiene seis puntas. (Que Ansaldo se atenga a sus cinco puntas se evidencia en el *Almacco delle Muse* de 1931, edición genovesa. El *Almanacco delle Muse* fue publicado por la Alianza del Libro.)

Para Ansaldo todo se convierte en elegancia cultural y literaria: la erudición, la precisión, el aceite de ricino, el bastón, el puñal; la moral no es seriedad moral, sino elegancia, flor en el ojal. Aún esta actitud es jesuítica, es una forma de culto del propio "particular" en orden de la inteligencia, una exterioridad de sepulcro blanqueado. Por otro lado, ¿cómo olvidar que precisamente los je-

suitas han sido siempre maestros de "elegancia" (jesuítica) de estilo y de lengua?

Curzio Malaparte. Su nombre verdadero es Kurt Erich Suckert, italianizado alrededor de 1924 como Malaparte, haciendo un juego de palabras con Bonaparte.[52]

En la primera etapa de la postguerra ostentó el nombre extranjero. Perteneció a la organización de Guglielmo Lucidi que pretendía asemejarse al grupo francés de *Clarté* de Henri Barbusse y al grupo inglés del *Control democrático;* en la colección de la revista de Lucidi intitulada "Rassegna (o Revista) Internazionale" publicó un libro de guerra *La rivolta dei santi maledetti,* una exaltación de la presunta actitud derrotista de los soldados italianos en Caporetto, brescianescamente corregida en sentido contrario en las ediciones sucesivas y luego retirada del comercio.

Lo que prevalece en el carácter de Suckert es un desenfrenado arrivismo, una desmesurada vanidad y un snobismo camaleonesco: para lograr algún éxito Suckert era capaz de cualquier perfidia. Sus libros sobre la *Italia Bárbara* y su exaltación de la Contrarreforma: nada menos serio y superficial que estas obras.

A propósito de la exhibición del nombre extranjero (que hasta cierto punto estaba en contradicción con sus referencias a su racismo y popularismo de metal plateado y fue por ello sustituído por el pseudónimo, en donde Kurt [Conrado] es latinizado por Curzio) es observable una corriente bastante difundida en ciertos intelectuales italianos del tipo "moralistas" o moralizadores: ellos habían sido impulsados a considerar que en el exterior se era más honesto, más capaz, más inteligente que en Italia. Esta "exteromanía" asumía formas tediosas y a veces hasta repugnantes en tipos invertebrados como Graziadei, pero se había difundido mucho y daba lugar a poses snobistas trastornantes. Recordar el breve coloquio con Giuseppe Prezzolini en Roma en 1924 y su exclamación desconsolada: "¡Habría debido procurar a tiempo a mis hijos la nacionalidad inglesa!" o algo por el estilo. Me parece que tal estado de ánimo no ha sido característico solamente de algunos grupos intelectuales, sino que se ha verificado también, en ciertas épocas de envilecimiento moral. De cualquier manera es un signo revelador de ausencia de espíritu nacional-popular, y además de estupidez. Se confunde a todo un pueblo con algunos de sus estratos corrompidos, especialmente de la

[52] Cfr. la colección de la Revista "La conquista dello stato".

pequeña burguesía (en realidad estos señores pertenecen en esencia, ellos mismos, a estos estratos) que en los países esencialmente agrícolas, atrasados civilmente y pobres, es muy difundida y puede parangonarse al *Lumpenproletariat* de las ciudades industriales; la camorra y la "mafia" no es otra cosa que una forma similar de malavida, que vive parasitariamente sobre los grandes propietarios y sobre el campesinado. Los moralizadores caen en el pesimismo más necio, porque sus prédicas pierden el tiempo que encuentran. Los tipos como Prezzolini en lugar de concluir en la propia ineptitud orgánica, encuentran más cómodo arribar a la conclusión de la inferioridad de un pueblo entero, no quedando otra salida que acomodarse: "Viva Franza, viva Spagna, purché se magna!" * Estos hombres, aunque muestren a veces un nacionalismo de lo más activo, deberían ser señalados por la policía como elementos capaces de convertirse en espías contra su propio país.

Ver en "Italia Letteraria" del 3 de enero de 1932 el artículo de Malaparte: *Analisi cinica dell'Europa.* En los últimos días de 1931, en los locales de la *Ecole de la paix* en París, el ex presidente Herriot pronunció un discurso sobre los medios mejores para organizar la paz europea. Luego de Herriot habló Malaparte contradiciéndolo: "Así como también Ud., en ciertos aspectos *(sic)* es un revolucionario —le dice entre otras cosas a Herriot— [escribe Malaparte en su artículo] pienso que está en condiciones de entender que el problema de la paz debería ser considerado no sólo desde el punto de vista del pacifismo académico, sino también desde un punto de vista revolucionario. Solamente el espíritu patriótico y el espíritu revolucionario (si es verdad, como lo es por ejemplo en el fascismo, que el uno no excluye al otro) pueden sugerir los medios para asegurar la paz europea." "Yo no soy un revolucionario —me respondió Herriot— soy simplemente un cartesiano. Pero Ud. querido Malaparte, no es más que un patriota."

Así para Malaparte, Herriot también es un revolucionario, al menos en ciertos aspectos, y por lo tanto se hace todavía más difícil comprender qué significa "revolucionario" para Malaparte y en general. Si en el lenguaje común a ciertos grupos políticos, "revolucionario" estaba asumiendo cada vez más el significado de "activista", de intervencionista, de voluntarista, de "dinámico", es difícil concebir cómo Herriot puede ser calificado de tal y por ello

* "¡Viva Francia, viva España, porque se come!"

Herriot ha respondido con espíritu que era un "cartesiano. A Malaparte le parece que se puede entender que "revolucionario" se ha convertido en un cumplido, como alguna vez "gentilhombre" o "gran hombre de bien" o "verdadero hombre de bien", etc. Esto también es brescianismo: luego del 1848 los jesuitas se llamaban a sí mismos "verdaderos liberales" y a los liberales, libertinos y demagogos.

La academia de los Diez. Ver el artículo de Curzio Malaparte, *Una specie di accademia* en la "Fiera Letteraria" del 3 de junio de 1928: el "Lavoro d'Italia" habría pagado 150.000 liras por la novela *Lo Zar non è morto* escrita en la cooperativa de los Diez. "Por la "Novela de los Diez" los afiliados de la Confederación, en su enorme mayoría obreros, han debido desembolsar 150.000 liras. ¿Por qué? Por la sorprendente razón que los autores son diez y que entre los Diez figuran además del nombre del presidente y del secretario general del "Raduno", los del secretario nacional y de dos miembros del directorio del sindicato de autores y escritores!... ¡Qué jauja el sindicalismo intelectual de Giacomo di Giacomo!" Malaparte escribe aún más: "*Si aquellos dirigentes* a los que se refiere nuestro artículo, *fuesen fascistas,* no importa si de vieja o nueva data, habríamos seguido *otra vía* para denunciar el despilfarro y la camorra: es decir nos habríamos dirigido al secretario del P.N.F. Pero tratándose de personajes sin carnet, políticamente poco limpios y mal comprometidos algunos, otros infiltrados en los sindicatos en la hora de la comida, hemos preferido concluir el asunto *sin escándalo* (!) con estas cuatro palabras dichas en público." Este fragmento es impagable.

En el artículo sigue luego un ataque vivaz contra Bodrero, entonces subsecretario de Instrucción Pública y contra Fedele, ministro. En la "Fiera Letteraria" del 17 de junio, Malaparte publica un segundo artículo, *Coda di un'accademia,* donde aumenta socarronamente la dosis contra Bodrero y Fedele. (Fedele había mandado una carta sobre la cuestión Salgari, que fue el "plato fuerte" del sindicato de escritores y que hizo reír a medio mundo.)

La *"Fiera Letteraria" convertida luego en "L'Italia Letteraria"* ha sido siempre, pero se está transformando cada vez más en una bolsa de papas. Tiene dos directores, pero es como si no tuviese ninguno y un secretario examinase el material recibido, tirando a la suerte los artículos a publicar. Lo curioso es que los dos direc-

tores, Malaparte y Angioletti, no escriben en su periódico y prefieren otras vitrinas. Las columnas de la redacción deben ser Titta Rosa y Enrico Falqui y de los dos el más cómico es este último, que compila la *Rassegna della stampa,* brincando a diestra y siniestra, sin brújula y sin ideas. Angioletti parece bastante reacio a lanzarse mar adentro: no tiene la desvergüenza de Malaparte. Es interesante hacer notar como la "Italia Letteraria" no se arriesga a dar juicios propios y espera que hablen antes los de mayor categoría. Ha ocurrido así con *Los Indiferentes* de Moravia, pero también, lo que es más grave, con *Malagigi* de Nino Savarese, libro verdaderamente sabroso, que fue comentado sólo cuando entró en terna para el premio de los treinta, mientras ni fue siquiera mencionado en las páginas de "Nuova Antologia". Las contradicciones de este grupo de chapuceros son verdaderamente divertidas, pero no vale la pena anotarlas. Hacen recordar a Bandar Log del *Libro de la jungla:* "Nosotros haremos, nosotros creeremos", etc., etc.

La "Fiera Letteraria", en el número del 9 de setiembre de 1928 publicó un manifiesto, *Per un'unione letteraria europea,* firmado por cuatro semanarios literarios: "Les Nouvelles Littéraires" de París, "La Fiera Letteraria" de Milán, "Die Literarische Welt" de Berlín, "La Gaceta Literaria" de Madrid, en donde se anunciaba una cierta colaboración europea entre los literatos adherentes a estos cuatro periódicos y a los de los demás países europeos, con congresos anuales, etc. Inmediatamente no se habló más.

Adelchi Baratono. Ha escrito en el segundo fascículo de la revista "Glossa Perenne" (que era dirigido por Raffaele Garzia y comenzó a publicarse en el 1928-29) un artículo sobre el *Novecentismo,* que debe ser muy rico en elementos *"sfottendi".* Entre otros: "El arte y la literatura de un tiempo no puede y no debe ser (!) otro que el correspondiente a la vida (!) y al gusto del tiempo, y todas las censuras, así como no servirían para cambiar la inspiración y la forma, serían también contrarias a todo criterio (!) histórico (!) y por consiguiente justo (?) de juzgar."

¿Pero la vida y el gusto de un tiempo son algo monolítico o están plenos de contradicciones? ¿Y cómo se verifica entonces la "correspondencia"? ¿El período del Risorgimiento era "correspondido" por Berchet o por el padre Bresciani? La censura lamentadora y moralista sería necia en verdad, pero se puede hacer la crítica y

juzgar sin llorar. De Sanctis era un decidido partidario de la revolución nacional, sin embargo supo juzgar brillantemente a Guerrazzi y no sólo a Bresciani. El agnosticismo de Baratono no es más que bellaquería moral y civil. Si fuese verdad que un juicio de valor sobre los contemporáneos es imposible por defecto de objetividad y universalidad, la crítica debería guardar silencio, pero Baratono teoriza sólo la propia impotencia estética y filosófica y la propia debilidad.

Los futuristas. Un grupo de escolares, que se han escapado de un colegio de jesuitas, han hecho bochinche en el bosque vecino y han sido reconducidos a la escuela bajo la férula de la guardia campestre.

Novecentistas y strapaesani. El Barroco y la Arcadia adaptados a los tiempos modernos. El habitual Malaparte, que fue redactor jefe de "900" de Bontempelli, se convierte poco a poco en el "dirigente" de los *strapaesanos* y el zángano punzante de Bontempelli.

Stracittà y Strapaese. Analizar en la "Italia Letteraria" del 16 de noviembre de 1930 la carta abierta de Massimo Bontempelli a G. B. Angioletti con anotaciones de este último *(¿Il novecentismo è vivo o morto?).* La carta ha sido escrita por Bontempelli inmediatamente después de su nombramiento académico y expresa en cada palabra la satisfacción del autor por poder decir que ha "hecho morder el polvo" a sus enemigos: Malaparte y la banda del "Italiano". Esta polémica de *Strapease* contra *Stracittà,* según Bontempelli, era provocada por sentimientos oscuros e innobles, lo cual se puede aceptar por quien tenga en cuenta el arribismo demostrado por Malaparte en todo el período posterior a la guerra: era una lucha de un grupito de literatos "ortodoxos" que se veían golpeados por la "concurrencia desleal" de los literatos ya escritores del "Mondo", como Bontempelli, Alvaro, etc. y deseaban dar un contenido de tendencia ideológica-artística cultural a su resistencia, etcétera.

Ricardo Bacchelli, Il diavolo al Pontelungo. Esta novela de Bacchelli ha sido traducida al inglés por Orlo Williams y la "Fiera

Letteraria'' del 27 de enero de 1929 reproduce la introducción de Williams a dicha traducción. Williams anota que *Il Diavolo al Pontelungo* es ''una de las pocas novelas verdaderas, en el sentido que damos en Inglaterra a la palabra novela'', pero no pone de relieve (si bien habla del otro libro de Bacchelli *Lo sa il tonno)* que Bacchelli es uno de los pocos escritores italianos que se pueden llamar ''moralistas'' en el sentido inglés y francés (recordar que Bacchelli ha sido colaborador de la ''Voce'' y durante algún tiempo, en ausencia de Prezzolini, estuvo también en la dirección); lo llama en cambio *raisonneur*, ''poeta-docto''. *Raisonneur* en el sentido de que frecuentemente interrumpe la acción del drama, para introducir comentarios en torno a los móviles de la acción humana en general. *(Lo sa il tonno* es el libro típico de Bacchelli ''moralista'' y no parece muy bien logrado.)

En una carta a Williams, reproducida en la introducción, Bacchelli da la siguiente información sobre *Il Diavolo:* ''En líneas *generales* (!) el material es *estrictamente (!) histórico* tanto en la primera como en la segunda parte. Son históricos (!) los protagonistas, como Bakunin, Cafiero, Costa. En la concepción de la época, las ideas y los hechos he tratado de ser histórico en sentido estricto: revolucionarismo cosmopolita, principios de la vida política del reino de Italia, cualidad del socialismo italiano en sus comienzos, psicología política del pueblo italiano y su irónico buen sentido, su instintivo y realista maquiavelismo [sobre todo habría que decir guicciardinismo en el sentido del hombre de Guicciardini del que habla De Sanctis], etc. Mis fuentes son la experiencia de la vida política hecha en Bologna, que es la ciudad políticamente más susceptible y sutil de Italia (mi padre era un hombre político, diputado liberal conservador) [el juicio de Bologna política que da Bacchelli es esencialmente justo, pero no en lo que respecta al pueblo, sino en lo referente a las clases poseedoras e intelectuales coaligadas contra el campo, agitado y violento de manera elemental; en Bologna viven en un estado permanente de pánico social, con el miedo de una *jacquerie,* y el temor aguza el oído político], los recuerdos de algunos de los últimos sobrevivientes de los tiempos de la Internacional anarquista (he conocido uno que fue compañero y cómplice de Bakunin en los hechos de Bologna de 1874) y, en cuanto a libros, sobre todo el capítulo del profesor Ettore Zoccoli en su libro sobre la anarquía y los cuadernos de Bakunin que el historiador austríaco del anarquismo, Nettlau, ha reimpreso en su rarísima biografía editada en pocos ejemplares. El francés [era suizo, en cambio] James Guillaume trata también de Bakunin y Cafiero en su obra sobre la

Internacional, que no conozco, pero de la cual creo apartarme en varios puntos importantes. Esta obra forma parte (!) de una polémica posterior sobre la Baronata de Locarno, en la cual no me he detenido [sin embargo, esta polémica iluminó el carácter de Bakunin y por consiguiente sus relaciones con Cafiero]. Trata de cosas mezquinas y de cuestiones de dinero [puah!]. Creo que Herzen, en sus memorias, ha escrito las palabras más justas y humanas en torno a la personalidad variable, inquieta y confusa de Bakunin; Marx, como no era raro, fue solamente cáustico e injurioso. En conclusión, creo poder decir que el libro se funda sobre una base de concepto sustancialmente histórico. Cómo y con qué sentimiento artístico haya sabido desarrollar este material europeo (!) y representativo, es un tema que no me corresponde a mí juzgar."

Il diavolo al Pontelungo debe ser colocado junto a *Pietro e Paolo* de Sobrero para el claroscuro en el ensayo sobre *Los nietos del padre Bresciani:* Por otro lado, hay en Bacchelli mucho brescianismo, no sólo político-social, sino también literario: la "Ronda" fue una manifestación de jesuitismo artístico.

Jahier, Raimondi y Proudhon. Artículo de Giuseppe Raimondi *Rione Bolognina* en la "Fiera Letteraria" del 17 de junio de 1928. Tiene en epígrafe esta frase de Proudhon: "La pauvreté est bonne, et nous devons la considérer comme le principe de notre allégresse." *

El artículo es una especie de manifiesto "ideológico-autobiográfico" y culmina con estas frases: "Como todo obrero y todo hijo de obrero, siempre he tenido claro el sentido de la división en las clases sociales. Yo permaneceré, desdichadamente *(sic)* entre los que trabajan. Del otro lado están aquellos que puedo respetar, por los cuales puedo hasta sentir sincera gratitud (!); pero algo me impide llorar (!) con ellos, y no me permite abrazarlos con espontaneidad (!). O me mantengo dominado (!), o los desprecio." ¡Una hermosa manera de presentar una forma superior de dignidad obrera!

"Es en los suburbios donde siempre se han hecho las revoluciones, y en ningún otro lado el pueblo es tan joven, despojado de toda tradición, dispuesto a seguir un improvisado impulso de pasión colectiva, como en los suburbios, que no son más ciudad pero que aun no son campo... De aquí terminará por nacer una nueva civilización, y una historia que tendrá aquel sentido de revuelta y de rehabili-

* En francés en el original: "La pobreza es buena y debemos considerarla como el principio de nuestra alegría".

tación secular propia de los pueblos que sólo la moral de la edad moderna ha hecho reconocer como dignos. Se hablará de ellos como hoy se habla del Risorgimento italiano y de la independencia americana. El obrero es simple con gusto: se instruye con las alacenas semanales de los descubrimientos de la ciencia y de la Historia de las Cruzadas; su mentalidad permanecerá siempre un poco atea y garibaldina como la de los círculos suburbanos y de las Universidades populares... Dejadlos con sus defectos, economizad vuestra ironía. El pueblo no sabe burlarse. Su modestia es verdadera, como su fe en el porvenir." (Muy oleográfico, pero bastante a la moda del deteriorado Proudhon, aún en el tono axiomático y perentorio.)

En la "Italia Letteraria" del 21 de julio de 1929, el mismo Raimondi habla de su deferente amistad con Piero Jahier y de sus conversaciones: "...Me habla de Proudhon, de su grandeza y de su modestia, de la influencia que sus ideas han adquirido en el mundo moderno, de la importancia que estas ideas han asumido en un mundo recto del trabajo socialmente organizado, en un mundo donde la conciencia de los hombres se va desenvolviendo y perfeccionando siempre más en nombre del trabajo y de sus intereses. Proudhon ha hecho un mito, humano y viviente, de estos pobres (!) intereses. En mí la admiración por Proudhon es sobre todo sentimental, de instinto, como un afecto y un respeto, que he heredado, que se me ha transmitido al nacer. En Jahier es intelectual, derivada del estudio, y por ello (!) muy profunda".

Este señor Giuseppe Raimondi era un discreto *poseur* con su "admiración heredada"; había encontrado una de las cien maneras de distinguirse entre la juventud literaria moderna; pero desde hace algunos años no se siente hablar más de él. (Bolognese, colaboraba con Leo Longanesi en el "Italiano", es luego violenta y asperamente despedido por Longanesi; "rondista".)

Enrico Corradini. Ha sido reimpresa en 1928 en la Colección teatral Barbera la *Carlotta Corday* de E. Corradini, que en 1907 o 1908, cuando fue escrita, tuvo una acogida desastrosa y fue retirada de la escena. Corradini editó el drama con un prefacio (reimpreso también en la edición Barbera) en donde acusaba como responsable del desastre un artículo del "¡Avanti!", el cual había sostenido que Corradini quiso difamar a la Revolución francesa. El prefacio de Corradini debe ser interesante también desde el punto de vista teórico para la compilación de esta rúbrica sobre el bres-

cianismo, ya que Corradini parece hacer distinciones entre "política pequeña" y "política grande" en las "tesis" contenidas en los trabajos de arte. Para Corradini, naturalmente, siendo la suya "gran política", no puede ser dirigida la acusación de "politiquerismo" en lo artístico. Pero la cuestión es otra: se trata de ver si en la obra de arte existen elementos extra artísticos, sean estos de carácter elevado o no, es decir si se trata de "arte" o de oratoria con fines prácticos. Y toda la obra de Corradini es de este tipo: no arte y aún mala política, es decir, simple retórica ideológica.

Es necesario ver los periódicos que publicaron notas conmemorativas (Corradini murió el 10 de diciembre de 1931). De Corradini es necesario tener en cuenta su teoría de la "nación proletaria" en lucha con las naciones plutocráticas y capitalistas, teoría que sirvió de puente a los sindicalistas para pasar al nacionalismo antes de la guerra de Libia y luego de ella. La teoría está vinculada al hecho de la emigración de grandes masas de campesinos a América y por consiguiente a la cuestión meridional.

Antonio Fradeletto. Ya radical masón, convertido luego al catolicismo. Era un publicista retórico, sentimental, orador de las grandes ocasiones, representaba un tipo de la vieja cultura italiana que parece tender a desaparecer en aquella forma primitiva, ya que el tipo se ha universalizado y desleído. Escritor de argumentos artísticos, literarios y "patrióticos". El tipo que representaba consistía precisamente en lo siguiente: el patriotismo no era un sentimiento difundido y radicado, el estado de ánimo de un estrato nacional, un dato de hecho, sino una "especialidad oratoria" de una serie de "personajes" (ver Cian por ejemplo), una calificación profesional por así decir.

No confundir con los nacionalistas, aunque Corradini haya pertenecido a este tipo y se diferenciase en esto de Coppola y también de Federzoni. Ni el mismo D'Annunzio ha entrado jamás perfectamente en esta categoría.

Lo que es notable y difícil de explicar a un extranjero, especialmente a un francés, es en qué consistía este tipo, que está ligado al desarrollo particular de la cultura y de la formación nacional italiana. Ninguna comparación posible, por ejemplo, con Barrès y con Péguy.

Mario Puccini, Cola o ritratto dell'italiano. [53] Cola es un campesino toscano, perteneciente a la milicia territorial durante la guerra, con el cual Puccini quiso representar al "viejo italiano", etc.: "...el carácter de Cola, sin reacciones pero sin entusiasmos, capaz de cumplir con su propio deber y aún de realizar cualquier acto de valor, pero por obediencia y por necesidad y como un cariñoso respeto por la propia piel, persuadido o no de la necesidad de la guerra, pero sin el más leve asomo de valores heroicos: el tipo de una conciencia, si no completamente sorda, pasiva por cierto a las exigencias sociales, entre santurrona y perezosa, resistente a poner atención en otra cosa que no sean las "órdenes del gobierno" y las modestas funciones de la vida individual, contento, en una palabra, de la existencia de llanuras sin ambición por las altas cimas." [54]

Ardengo Soffici. El *Lemmonio Boreo,* Filiación del *Juan Crisbal* de Romain Rolland. ¿Por qué fue interrumpido *Lemmonio Boreo?* El gesto quijotesco de *Lemmonio Boreo* es exterior y ficticio, falto en realidad de sustancia épico-lírica; es un rosario de pequeños hechos, no un organismo.

¿Podría darse en Italia un libro como *Juan Cristobal?* Pensándolo bien *Juan Cristobal* concluye todo un período de la literatura popular francesa (desde *Los Miserables* hasta *Juan Cristobal*); su contenido supera el del período precedente: de la democracia al sindicalismo. *Juan Cristobal* es la tentativa de una novela "sindicalista", pero una tentativa fallida. Rolland estaba muy lejos de ser un antidemocrático, aunque sufriese fuertemente los influjos morales e intelectuales del temperamento sindicalista.

Desde el punto de vista nacional-popular, ¿cuál era la actitud de Soffici? Una exterioridad quijotesca sin elementos reconstructivos, una crítica superficial y estetizante.

Giulio Bechi. Muerto el 28 de agosto de 1917 en el frente. [55] Escribe Mario Puccioni [56] "La mentalidad de los parlamentarios sar-

[53] Editorial Veccioni, Aguila, 1927.

[54] Del comentario publicado en "Nuova Antología" del 16 de marzo de 1928.

[55] Cfr. periódicos y revistas de la época: sobre él escribe Guido Biagi en "Marzocco". Cfr. *Profili e caratteri* de Ermenegildo Pistelli.

[56] *Miitarismo e italianità negli scritti di Giulio Bechi,* en "Marzocco" del 13 de julio de 1930.

dos quiso ver en *Caccia grossa* sólo un ataque despiadado contra usos y personas y logró hacerle pasar algunas dificultades, así hablaba Giulio con frase partenopea, de los dos meses de arresto en la fortaleza de Belvedere''; lo cual no es perfectamente exacto. Parece que Bechi había sido desafiado a duelo por haber ''hablado mal de las mujeres sardas'' y por consiguiente castigado por las autoridades militares por haber provocado el desafío.

Bechi estuvo en Cerdeña con el 67º Regimiento de infantería. La cuestión del comportamiento de Bechi en la represión del llamado bandolerismo *nuorese,* con medidas de estado de sitio, ilegales, y el haber tratado a la población como negros, arrestando en masa a viejos y niños, se deduce del tono general del libro y de su mismo título y es más compleja de lo que cree Puccioni, el cual trata de poner de relieve cómo protestaba Bechi por el abandono en que era dejada Cerdeña y cómo exaltaba las virtudes nativas de los sardos. El libro muestra en cambio cómo Bechi había aprovechado la ocasión para hacer una mediocre literatura sobre acontecimientos graves y tristes para la historia nacional.

Analizar el articulejo de Croce (*''Il seminatori'' di G. Bechi*), reproducido en *Conversazioni Critiche,* serie segunda, pp. 348 ss. Croce da un juicio favorable de esta novela y en general de la obra literaria de Bechi, especialmente de *Caccia grossa,* si bien distingue entre la parte ''programática y apologética'' del libro y la parte más propiamente artística y dramática. ¿Pero el mismo *Caccia grossa* no es en esencia un libro de politiquero y de los peores que se puedan imaginar?

Lina Pietravalle. Del comentario escrito por Giulio Marzot sobre la novela de Pietravalle *Le catene* (Mondadori, 1930, pp. 320).[57]

''A quien le pregunta con qué sentimiento participa en la vida de los campesinos, Felici responde: ''Lo amo como a la tierra, pero no mezclaré la tierra con mi pan''. Existe por consiguiente la conciencia de una separación: se admite que el campesino puede también (!) tener su (!) dignidad humana, pero se la constriñe dentro de los límites de su condición social.''

Marzot ha escrito un ensayo sobre G. Verga, y es un crítico a veces inteligente. Habría que estudiar este punto: si el naturalismo francés en su pretensión de objetividad científica y experimental, no contenía ya en germen la posición ideológica que tuvo luego gran

[57] En la ''Nuova Italia'' del 20 de noviembre de 1930 (N. del E.).

desarrollo en el naturalismo o realismo provincial italiano y especialmente en Verga. El pueblo de la campaña es visto como espectáculo estableciendo una "distancia", como "naturaleza" extrínseca sentimentalmente al escritor, etc. Es la posición de *Yo y las fieras* de Hagenbeck. En Italia, la pretensión "naturalista" de la objetividad experimental de los escritores franceses, que tenía un origen polémico contra los escritores aristócratas, se insertó en una posición ideológica preexistente, como se evidencia en *Los Novios* donde existe el mismo "distanciamiento" con respecto a los elementos populares, distanciamiento apenas velado por una benévola sonrisa irónica y caricaturesca. Y en esto Manzoni se distingue de Grossi, quien en *Marco Visconti* no se burla de la gente del pueblo, y hasta de d'Azeglio de las *Memorias,* al menos en lo que respecta a las notas sobre la población de los castillos romanos.

Una esfinge sin enigmas. En el "Ambrosiano" del 8 de marzo de 1932, Marco Ramperti en el artículo *La corte di Salomone,* escribía entre otras cosas: "Esta mañana me he despertado sobre un "logogrifo" de cuatro líneas, en torno al cual había velado en las últimas siete horas de soledad, sin conseguir nada naturalmente. ¡Sombra densa! ¡Misterio sin fin! Sin embargo al despertarme me di cuenta que en la postración febril había cambiado *La Corte di Salomone* por 'L'Italia Letteraria", el "logogrifo enigmático por un poema del poeta Ungaretti...". Ungaretti responde a esta elegancia de Ramperti con una carta publicada en la "Italia Letteraria" del 10 de abril que me parece un "signo de los tiempos". Se pueden recabar de ella cuales son las "reivindicaciones" que Ungaretti plantea a "su país" para ser compensado por sus méritos nacionales y mundiales (Ungaretti no es más que un bufoncito de inteligencia mediocre): "Querido Angioletti: De retorno de un viaje fatigoso para ganar el escaso pan de mis niños, encuentro los números del "Ambrosiano" y de la "Stampa" en los cuales un cierto Señor Ramperti ha creído ofenderme. Podría responderle que mi poesía la entendían los campesinos, mis hermanos en las trincheras; la entiende mi Duce, que quiere honrarla con un prefacio; la entenderá también la gente simple y los doctos de buena fe. Podría decirle que, desde hace quince años, todo lo que de nuevo se hace en poesía en Italia y fuera de ella, lleva la impronta de mis sueños y de mi tormento expresivo; que los críticos honestos, italianos y extranjeros, no se hacen rogar para reconocerlo; y que, por otro lado, jamás he pedido loas a ninguno. Podría decirle que

una vida durísima como la mía, altivamente italiana y fascista siempre, ante extranjeros y connacionales, merecería al menos no ver acrecentada sus dificultades por los periódicos italianos y fascistas. Debería decirle que si algo de enigmático hay en el año X (vivo de artículos con la obsoluta incertidumbre del mañana, teniendo ¡cuarenta años pasados!) es sólo la obstinada maldad hacia mí de parte de gente... de espíritu. Con afecto, Giuseppe Ungaretti."

La carta es una obra maestra de tartufería literaria y de estupidez presuntuosa.

Ugo Bernasconi. Escritor de máximas morales, cuentista, crítico de arte y creo que también pintor. Colaborador del "Viandante" de Monicelli y por ello con una cierta tendencia. Se podrían extraer algunas de sus máximas mejores. "Vivir es siempre un adaptarse. Pero adaptarse a algo para salvar otra cosa. En esta alternativa se forma y se revela todo el carácter de un hombre".

"La verdadera Babel no es tanto aquella donde se hablan lenguas diferentes, sino aquella donde todos creen hablar la misma lengua, y cada uno da a las palabras un significado diferente."

"Es tanto el valor del pensamiento teórico para un obrar proficuo que a veces puede dar un buen fruto también la más tonta de las teorías, que es esta: no teoría sino hechos" ("Pégaso" de junio de 1933).

Innoble pijama. Bruno Barilli en un artículo de la "Nuova Antologia" (16 de junio de 1929) llama al uniforme de la cárcel: "aquella especie de innoble *pijama*". Pero quizás muchos modos de ver y de pensar a propósito de las cosas carcelarias ya han ido cambiando. Cuando estaba en la cárcel de Milán he leído en la "Doménica del Corriere" una "tarjeta del público" que decía más o menos: "En un tren se encuentran dos y uno dice que ha estado veinte años en la cárcel. —Por razones políticas por cierto— dice el otro". Pero la agudeza epigramática no está en esa respuesta, como podría parecer por la referencia. De la "tarjeta" se deduce que el haber estado en la cárcel no despierta repulsión ya que puede haber sido por razones políticas. Y las "tarjetas del público" son uno de los documentos más típicos del sentido común popular italiano. Barilli está asimismo por debajo de este sentido común: filisteo para los filisteos clásicos de la "Domenica del Corriere".

Riccardo Balsamo-Crivelli. A propósito de las "tarjetas del público" de la "Domenica del Corriere" tener en cuenta este inciso del señor Domenico Claps ("L'Italia che scrive", junio de 1929) en un artículo sobre Riccardo Balsamo-Crivelli (¡que en el título y en el sumario es confundido con Gustavo!): "¿Quién habría dicho que este libro [*Cammina... cammina...*] sería adoptado como texto de idioma en la Universidad de Francfort?"

¡Ay de él! ¡Si supiera que antes de la guerra, en la Universidad de Strasburgo adoptaban como texto de idioma las "tarjetas del público"! Naturalmente, por Universidad es necesario entender sólo el seminario de filología romance, que escoge no al profesor, sino únicamente al lector de italiano que puede ser un simple estudiante universitario italiano; y por "texto de idioma" es necesario entender el texto que dé a los estudiantes alemanes un modelo de la lengua hablada por el término medio de los italianos y no de la lengua literaria o artística. La elección de las "tarjetas del público" es por lo tanto muy sensata y el señor Domenico Claps es también él un "italiano miserable", al cual el señor Balsamo-Crivelli debería mandar los padrinos.

Tommaso Gallarati-Scotti. En su colección de cuentos *Storie dell'amor sacro e dell'amor profano* hay que recordar la narración donde se habla del cuerpo de una prostituta sarracena, llevado a la Italia meridional por un barón cruzado y que la población adora como la reliquia de una santa: son asombrosas las consideraciones de Gallarati-Scotti, que ha sido, sin embargo, un "modernista" antijesuita. Todo esto luego del cuento boccaccesco del fraile Cipolla y la novela del portugués Eça de Queiroz, *La reliquia,* traducida por L. Siciliani (ed. Rocco Carabba, Lanciano), y que es una derivación del Cipolla boccaccesco. Los Bollandistas son respetables, porque han contribuído al menos a extirpar cualquier raíz de superstición (si bien sus investigaciones permanecen encerradas en un círculo muy restringido y sirven más que todo para hacer creer a los intelectuales que la Iglesia combate las falsificaciones históricas); el esteticismo jesuítico folklorístico de Gallarati-Scotti es sublevante.

Recordar el diálogo referido en las *Memorias* de Wickham Steed entre un joven protestante y un cardenal, a propósito de *San Gennaro;* y la notita de Benedetto Croce a una carta de Giorgio Sorel a propósito de una conversación suya con un cura napolitano sobre la sangre de San Gennaro. (En Nápoles existen, según parece, otras

tres o cuatro sangres, que hierven "milagrosamente", pero que no son "explotadas" para no desacreditar a la popularísima sangre de San Gennaro.)

La figura literaria de Gallarati-Scotti es una de las peores entre los nietos del padre Bresciani.

Cardarelli y la "Ronda". Nota de Luigi Russo sobre Cardarelli en la "Nuova Italia" de octubre de 1930. Russo encuentra justamente en Cardarelli el tipo (moderno-fósil) de lo que fue el abate Vito Fornari en Nápoles en comparación con De Sanctis: Diccionario de la Crusca, Contrarreforma, Academia, reacción, etc. Sobre la "Ronda" y sobre las menciones a la vida práctica del 1910-1920-1921, comparar Lorenzo Montano, *Il Perdigiorno,* Edición de "Il Italiano", Bologna, 1928 (en el pequeño volumen son recogidas las notas de actualidades de Montano publicadas por la "Ronda").

Valentino Piccoli. De Piccoli será útil recordar la nota *Un libro per gli immemori* (en los "Libros del Día" de octubre de 1928), en donde comenta el libro de Mario Giampaoli, *1919.* [58]

Piccoli aplica a Giampaoli los mismos adjetivos que aplica al Dante, Leopardi o cualquier otro gran escritor, ante quienes pasa el tiempo cubriéndolos de sus babas. Recurre frecuentemente al adjetivo "austero", "páginas de antología", etc.

Intelectuales sicilianos. Es interesante el grupo del "Ciclope" de Palermo: Mignosi, Pignato, Sciortino, etc. Relaciones de este grupo con Piero Gobetti.

Los pobres animales. Según Luigi Tonelli ("L'Italia che scrive", marzo de 1932 *Pietro Mignosi*), en el volumen *Epica e santità* de Mignosi (Palermo, Priulla, 1925) estaría contenido un "bellísimo" "canto, un poco a lo Rimbaud, con loas a los pobres animales", y cita: "gusanos y ratas, moscas, piojos, y poetas, que todas las armas de la tierra no logran exterminar".

[58] Roma, Milán, Librería del Littorio, en 16º pp. 335, con 40 ilustraciones fuera del texto.

Retrato del campesino italiano. Analizar en las *Fiabe e leggende popolari* de Pitré (p. 247), un pequeño cuento popular siciliano, al cual (según Domenico Buferetti en la "Fiera Letteraria" del 28 de enero de 1928) corresponde una xilografía de viejas estampas venecianas, en donde se ve a Dios impartir estas órdenes desde el cielo: al Papa, "tú ruega"; al emperador, "tú protege"; al campesino, "tú fatígate".

El espíritu de los cuentos populares nos da la concepción que sobre sí mismo y sobre su posición en el mundo el campesino se ha resignado a absorber de la religión.

Arte católico. Edoardo Fenu, en un artículo, *Domande su un' arte cattolica,* publicado en el "Avvenire d'Italia" y resumido en la "Fiera Letteraria" del 15 de enero de 1928, reprocha "a casi todos los escritores católicos" el tono apologético. "Ahora, la defensa (!) de la fe debe derivarse de los hechos, del proceso crítico (!) y natural del relato, es decir debe ser, manzonianamente, el "jugo" del arte mismo. Es evidente (!) que un escritor católico, verdaderamente (!) no golpeará jamás la frente contra las paredes opacas (!) de la herejía, moral o religiosa. Un católico, por el sólo hecho (!) de ser tal, está ya investido (!) [¿desde afuera?] de aquel espíritu simple y profundo que, transfundiéndose en las páginas de un relato de una poesía, hará del suyo (!) un arte sencillo, sereno, en nada pedante. Por consiguiente (!) es perfectamente inútil entretenerse a cada vuelta de hoja, en hacer entender que el escritor tiene un camino que debe recorrer, tiene una luz para iluminarse. El arte católico deberá (!) colocarse en situación de ser él mismo ese camino y esa luz, sin extraviarse en el terreno [sólo los caracoles se pueden extraviar en el terreno] de los sermones inútiles y de las advertencias ociosas. [En literatura] ...sacando algunos hombres Papini, Giuliotti, y en cierto sentido también Manacorda, el balance es casi desalentador. ¿Escuelas? ...*ne verbum quidem.* ¿Escritores? Sí, de querer tener mangas anchas se podrían lanzar algunos nombres, pero ¡cuánto esfuerzo para extraerlos con el cabrestante! A menos que se quiera patentar como católico a Gotta, o dar la calificación de novelista a Gennari, o aplaudir a aquella innumerable caterva de perfumados y acicalados escritores y escritoras para señoritas." Hay muchas contradicciones, impropiedades, e ingenuidades estúpidas en el artículo de Fenu. Pero la conclusión implícita es justa: el catolicismo es estéril para el arte, o sea no existen y no pueden existir "almas simples y sinceras" que sean escritores cultos

y artistas refinados y disciplinados. El catolicismo se ha convertido para los intelectuales en una cosa muy difícil, que no puede menos que hacer, aún en su fuero íntimo, una apologética minuciosa y pedante. El hecho es ya antiguo; asciende al Concilio de Trento y a la Contrarreforma. Desde entonces "escribir" se ha convertido en algo peligroso, si se escribe especialmente sobre cosas y sentimientos religiosos. Desde entonces la Iglesia ha adoptado un metro doble para medir la ortodoxia: ser "católico" se ha convertido en algo muy fácil y muy difícil al mismo tiempo. Es cosa muy fácil para el pueblo, al cual sólo se le exige que "crea" genéricamente y que obedezca las prácticas del culto: ninguna lucha efectiva y eficaz contra la superstición, contra las desviaciones intelectuales y morales, con tal que no sean "teorizadas". En realidad, desde el punto de vista intelectual un campesino católico puede ser inconscientemente protestante, ortodoxo, idólatra: basta que diga ser "católico" También a los intelectuales no se les exige mucho, si se limitan a las prácticas exteriores del culto; tampoco se le exige creer, sino únicamente no dar mal ejemplo descuidando los "sacramentos", en especial, aquellos más visibles y sobre los cuales cae el control popular: el bautismo, el matrimonio, los funerales (el viático, etc.).

En cambio es muy difícil ser un intelectual "católico" activo y un artista "católico" (novelista especialmente y también poeta), porque se necesita un tal equipo de nociones sobre encíclicas, contraencíclicas, estatutos, cartas apostólicas, etc. y las desviaciones de la dirección eclesiástica ortodoxa han sido tantas y tan sutiles que caer en herejía, o en media herejía o en un cuarto de herejía es cosa facilísima. El sentimiento religioso sencillo ha sido disecado: es necesario ser doctrinarios para escribir "ortodoxamente". Por ello en el arte, la religión no es más un sentimiento nativo, es un motivo, un elemento. Y la literatura católica puede tener los padres Bresciani y los Ugo Mioni, pero no puede tener más un San Francisco, un Passavante, un Tomás de Kempis; puede ser "milicia", propaganda, agitación, no más ingenua efusión de fe que no es puesta en duda, sino polemizada, aún en el interior de aquellos que son católicos sinceramente.

El ejemplo de Manzoni puede ser puesto a prueba: ¿cuántos artículos sobre Manzoni ha publicado la "Civiltà Cattolica" en sus ochenta y cuatro años de vida, y cuántos sobre Dante? En realidad, los católicos más ortodoxos desconfían de Manzoni y hablan lo menos que pueden de él; por cierto que no lo analizan como hacen con Dante y algún otro.

Escritores "técnicamente" católicos. Es notable la escasez de los escritores católicos en Italia, escasez que tiene su razón de ser en el hecho que la religión está separada de la vida militante en todas sus manifestaciones. Entiéndase: "escritores" que tengan alguna dignidad intelectual y que produzcan obras de arte, drama, poesía, novela.

Ya he mencionado a Gallarati-Scotti por un fragmento característico de las *Storie dell'amor sacro e dell'amor profano,* que tiene su dignidad artística, pero que hiede a modernismo.

Paolo Arcari (más conocido como escritor de ensayos literarios y políticos, por otro lado director de la revista liberal "L'Azione Liberale" de Milán, pero que ha escrito algunas novelas).

Luciano Gennari (que escribe en lengua francesa). No es posible una comparación entre la actividad artística de los católicos franceses (y su estatura literaria) y la de los italianos. Crispolti ha escrito una novela de propaganda, *Un duello.*

En realidad, el catolicismo italiano es estéril en el campo literario como en los demás campos de la cultura (ver Missiroli, *Date a Cesare...).*

María di Borio (recordar el típico episodio de la Borio durante la conferencia de la hindú Arcandamaia sobre el valor de las religiones, etc.). El grupo florentino de "Frontespizio", guiado por Papini, desarrolla una actividad literaria católica extremista, lo cual constituye una prueba de la indiferencia del estrato intelectual por la concepción religiosa.

Escritores "técnicamente" brescianescos. Con respectos a estos escritores es necesario ver a Giovanni Casati, *Scrittori cattolici italiani viventi. Dizionario bio-bibliografico ed indice analitico delle opere,* con prefacio de Filippo Meda.

Será necesario ver también las posibles ediciones sucesivas de este diccionario y compararlas entre sí, para controlar las adiciones y omisiones voluntarias.

Don Giovanni Casati es el especialista católico en bio-bibliografía. Dirige la "Rivista di Letture", que autoriza y desautoriza los libros a leer y adquirir por los compradores privados y por las bibliotecas católicas: está compilando un repertorio *Scrittori d'Italia dalle origini fino ai viventi* en orden alfabético (según el artículo de la "Civiltà Cattolica" del 2 de marzo de 1929, de la cual extraigo esta información, han aparecido hasta ahora las letras A) y B); ha escrito un volumen de *Saggi di libri letterari condannati dall' Indice.*

En el diccionario de los *Scrittori cattolici italiani viventi* están registrados 591. Algunos no responden a la designación; Casati en el caso de escritores que publican libros en las editoriales no católicas, ha interpretado su silencio "como tácito ruego de no hacerlos figurar en el diccionario". Sería necesario ver por qué han sido requeridos: ¿por qué estaban "bautizados" o por qué en sus libros aparecía un carácter estrecha y confesadamente "católico"?

Dice la "Civiltà Cattolica" que en el *Dizionario* faltan, por ejemplo, Gaetano De Sanctis, Pietro Fedele y "no pocos otros profesores universitarios y escritores de valor". De Sanctis es ciertamente un escritor "católico", voluntaria, confesadamente católico; ¿pero Pietro Fedele? Se habrá convertido en los últimos años; no lo fue por cierto hasta el 1924 al menos. Se evidencia, por consiguiente, que el criterio para fijar la "catolicidad" no ha sido muy riguroso y que se ha querido confundir entre "católicos" escritores y escritores "católicos".

En el *Dizionario* no están incluídos los periodistas y publicistas que no han publicado ningún libro: así, no aparece el conde Della Torre, director del "Osservatore Romano" y Calligari *(Mikros)* director de "Unità Cattolica" (muerto recientemente). Algunos se excusaron "por modestia"... (¿Quiénes son los "convertidos" comprendidos en el *Dizionario?* (tipos: Papini, Giuliotti, Mignosi, etc.)

Dice la "Civiltà Cattolica": "Desde la guerra hasta aquí se nota un cierto despertar de la conciencia religiosa en los escritores contemporáneos, un insólito interés por los problemas religiosos, una orientación más frecuente hacia la Iglesia católica, a la cual [la orientación] deben haber contribuído en no poca medida los conversos comprendidos en el *Dizionario* de Casati."

De los 591 escritores católicos vivientes, 374 ("salvo error", escribe la "Civiltà Cattolica") son hombres de la iglesia, sacerdotes y religiosos, entre los cuales tres cardenales, nueve obispos, tres o cuatro abates (sin contar a Pío XI); 217 son laicos, de ellos 49 mujeres: una sola mujer es religiosa.

La "Civiltà Cattolica" observa algunos errores. Existe un *Katolischer Literaturkalender* (Edit. Herder, Freiburg i.B., 1926) que registra 5313 escritores católicos alemanes. En lo que respecta a Francia, el *Almanach catholique français* (publicado por Bloud et Gay, París, fin de 1920) publica un pequeño diccionario de las "principales personnalités catholiques". En Inglaterra, *The Catholic Who's Who,* 1928 (Londres, Burns Oates and Washbourne).

La "Civiltà Cattolica" augura que, ampliados los cuadros (incluyendo a los periodistas y publicistas) y vencida la renuncia de

los "modestos" el elenco italiano se duplica, lo cual sería siempre muy poco. Lo curioso es que la "Civiltà Cattolica" hable de "desalojar a algunos de su propia modestia", y mencione "al orientalista profesor P. S. Rivetta", el cual, si es modesto como "orientalista" y como profesor P. S. Rivetta no lo es por cierto como "Toddi", bromista del "Travaso delle Idee", y redactor de la hoja "Via Vittorio Veneto" para los garçones y para los frecuentadores de los café de lujo y para todos los *snobs*.

Hay que poner de relieve el hecho que desde hace algunos años los escritores católicos en sentido estricto tratan de organizarse en sí, de formar una corporación solidaria que se controla y exalta a través de una serie de publicaciones y de iniciativas. Razones de esta actitud militante y con frecuencia agresiva, que está vinculada a la nueva situación que legal y oficialmente ha venido conquistando el catolicismo en el país.

Alessandro Luzio. Artículo de A. Luzio en el "Corriere della Sera" del 25 de marzo de 1932 *(La morte di Ugo Bassi e di Anita Garibaldi)* en donde se intenta una rehabilitación del padre Bresciani.

Las obras de Bresciani "de todos modos, *en cuanto al contenido,* no pueden ser liquidadas con *sumaria* condena". Luzio pone juntos el ensayo de De Sanctis y un epigrama de Manzoni (el cual, interrogado si conocía el *Ebreo di Verona,* habría respondido según el diario de Margherita di Collegno: "He leído las dos primeras partes; parecen dos centinelas que dijeran *no avancéis")* y luego llama "sumaria" la condena; ¿no hay algo de jesuitismo en este taimado engaño?

Y todavía: "No es simpático *por cierto* el tono con que él, portavoz de la reacción seguida a los motines del 1848-1849, representaba y juzgaba a los defensores de las aspiraciones nacionales. Pero en *más de uno* de sus cuentos *sobre todo* en *Don Giovanni ossia il Benefattore oculto* (volúmenes XXVI-XXVII de la "Civiltà Cattolica"), no faltan rasgos de humana y cristiana piedad por las víctimas; episodios parciales son puestos con ecuanimidad bajo una bella luz, como por ejemplo la muerte de Ugo Bassi y el desgarrante fin de Anita Garibaldi". Pero ¿podía aquí hacer otra cosa Bresciani? Y es notable, para juzgar a Luzio, que acepte como bueno en Bresciani justamente su jesuitismo y su demagogia de baja ley.

Filippo Crispolti. Uno de los documentos más brescianescos de Crispolti es el artículo *La madre di Leopardi,* en la "Nuova Antologia" del 16 de setiembre de 1929. Que eruditos puros, apasionados también por las minucias biográficas de los grandes hombres, como Ferretti, hayan tratado de "rehabilitar" a la madre de Leopardi, no sorprende; pero las babas jesuíticas que lanza Crispolti sobre el escrito de Ferretti causa repugnancia.[59] Todo el tono es repugnante intelectual y moralmente. Intelectualmente, porque Crispolti interpreta la psicología de Leopardi con sus "grandes dolores" juveniles (es verdaderamente suyo el manuscrito inédito de memorias al que se refieren dos veces), por ser pobre, mal bailarín y conversador aburrido: parangón repugnante. Moralmente, porqué la tentativa de justificar a la madre de Leopardi es mezquina, capciosa, jesuítica en el sentido técnico de la palabra. ¿Es verdad que todas las madres aristocráticas de principios del siglo XIX eran como Adelaide Antici? Se podrían aportar una profusa cantidad de documentos en sentido contrario, y aún el mismo ejemplo de d'Azeglio no sirve porque la dureza en la educación física para obtener soldados es muy diferente de la sequedad moral y sentimental. Cuando d'Azeglio niño se rompe el brazo y el padre lo induce a tener guardado el mal una noche entera para no asustar a la madre ¿quién no ve el afectuoso sustrato familiar contenido en el episodio y como esto debía exaltar al niño y ligarlo más íntimamente a los progenitores? (Este episodio de d'Azeglio es citado en otro artículo del mismo fascículo de la "Nuova Antologia", *Pellegrinaggio a Recanati,* de Alessandro Varaldo). La defensa de la madre de Leopardi no es puramente un hecho de erudición curiosa, es un elemento ideológico, junto a la rehabilitación de los Borbones, etc.

He observado que Crispolti no vacila en presentarse a sí mismo como paradigma para juzgar el dolor de Leopardi. En su artículo *Ombre di romanzi manzoniani,*[60] Manzoni se convierte en paradigma para autojuzgar la novela efectivamente escrita por Crispolti, *Un duello,* y otra novela, *Pío X,* que luego no fue escrita. La arrogancia de Crispolti se hace a veces ridícula: *Los Novios* trata de un "impedimento brutal de un matrimonio", *Un duello* de Crispolti trata del duelo; ambas se refieren a la discordia que existe en la sociedad, entre la adhesión el Evangelio, que condena la violencia, y el uso brutal de la violencia. Hay una diferencia entre Manzoni y Crispolti: Manzoni provenía del jansenismo, Crispolti es un je-

[59] Giovanni Ferretti, *Leopardi,* Aquila, 1929 (N. del E.).

[60] Cfr. la "Nuova Antologia" del 16 de febrero de 1930 (N. del E.)

suita laico; Manzoni era un liberal y un democrático del catolicismo (si bien de tipo aristocrático) y era favorable a la caída del poder temporal; Crispolti era un reaccionario de subido tono, y sigue siéndolo; si se separó de los papalinos intransingentes y aceptó ser senador ha sido tan sólo porque deseaba que los católicos se convirtiesen en el partido de ultraderecha de la nación.

Es interesante la trama de la novela no escrita *Pío X*, sólo porque refiere algunas dificultades objetivas que se presentan a la convivencia en Roma de dos potencias como la monarquía y el Papa, reconocido como soberano de las garantías. Cada salida del Vaticano del Papa para atravesar Roma exige: 1) ingentes gastos estatales para el aparato de honor debido al Papa; 2) es una amenaza de guerra civil, porque es necesario obligar a los partidos progresistas a no hacer demostraciones e implícitamente plantea la cuestión de si estos partidos puedan alguna vez asumir el poder con su programa, es decir interviene siniestramente en la soberanía del Estado.

En un artículo publicado en el "Momento" de junio de 1928 (primera quincena me parece, porque es reproducido en extracto por la "Fiera Letteraria"[61] luego de este período), Filippo Crispolti ha relatado cómo, cuando en 1906 se pensó en Suiza en dar el premio Nobel a Giosue Carducci, nació la duda de que una tal demostración de admiración al cantor de Satanás podía suscitar escándalo entre los católicos: fueron por lo tanto requeridas informaciones a Crispolti, el que las dio por carta, y en una conversación con el ministro suizo en Roma, De Bildt. Las informaciones de Crispolti fueron favorables. Así el premio Nobel a Carducci se habría debido a nadie más que a Filippo Crispolti.

Un famoso charlista embrollón es Antonio Bruers, uno de los tantos tapones de corcho que ascienden sobre las crestas fangosas de los bajofondos agitados. En el "Lavoro Fascista" del 23 de agosto de 1929, Bruers da como probable la afirmación en Italia de una filosofía, "la cual, no renunciando sin embargo a ninguno de los valores concretos del idealismo, está en situación de comprender, en su plenitud filosófica y social, la exigencia religiosa. Esta filosofía es el espiritualismo, doctrina sintética (!) que no excluye la inmanencia, pero confiere el primado lógico (!) a la trascendencia, reconoce prácticamente (!) el dualismo y por consiguiente confiere al determinismo, a la naturaleza, un valor que se concilia con las

[61] Cfr. a "Fiera Letteraria" de 17 de junio de 1928 (N. de E.).

exigencias del experimentalismo". Esta doctrina correspondería al "genio prevaleciente de la estirpe itálica", de la cual Bruers, no obstante el nombre exótico, sería naturalmente la coronación histórica, espiritual, inmanente, trascendente, ideal, determinada, práctica y experimental, así como religiosa.

Angelo Gatti. Sobre la novela *Ilia e Alberto* publicada en 1931: novela autobiográfica. Gatti se ha convertido al catolicismo jesuítico. Toda la clave, el nudo central de la novela, es este hecho: Ilia, mujer sana, recibe en la boca gotitas de saliva de un turbeculoso, por un estornudo o un acceso de tos (o que se yo; no he leído la novela sino únicamente su comentario) u otra cosa; se vuelve tuberculosa y muere.

Me parece extraño y pueril que Gatti haya insistido sobre este particular mecánico y externo que sin embargo debe ser importante en la novela si el comentarista se ha detenido a señalarlo. Hace recordar las tonterías habituales que dicen las comadres para explicar las infecciones. ¿Quizás Ilia estaba siempre con la boca abierta ante la gente que le tosía y estornudaba sobre el rostro en el tranvía o en la calle, donde se la encontrara? ¿Y cómo se ha dado cuenta que ha sido esa la causa del contagio? ¿O se trata de un enfermo que enfermaba de ex profeso a la gente sana? Verdaderamente es asombroso que Gatti se haya servido de esta *ficelle* para su novela.

Bruno Cicognani. La novela *Villa Beatrice. Storia di una donna,* publicado en el "Pégaso" de 1931. Cicognani pertenece al grupo de escritores católicos florentinos: Papini, Enrico Pea, Doménico Giuliotti.

¿*Villa Beatrice* puede llamarse la novela de la filosofía neoescolástica del padre Gemelli, la novela del "materialismo" católico, una novela de la "psicología experimental" tan cara a los neoescolásticos y jesuitas? Comparación entre las noveles psicoanalíticas y la novela de Cicognani. Es difícil señalar en que contribuyen la doctrina y la religiosidad del catolicismo a la construcción de la novela (de los caracteres y del drama): en la conclusión, la intervención del cura es exterior. El despertar religioso en Beatriz es afirmado solamente, y los cambios en la protagonista sólo podrían ser justificados por razones fisiológicas. Toda la personalidad de Beatriz, si puede hablarse de personalidad, es descripta minuciosamente como un fenómeno de historia natural, no es representada artísticamente.

Cicognani "escribe bien" en el sentido vulgar de la palabra, como "escribiría bien" un tratado del juego de ajedrez. Beatriz es "descripta" como la frialdad sentimental personificada y tipificada. ¿Por qué es 'incapaz" de amar y de entrar en relaciones afectivas con cualquiera (aún con la madre y el padre) de una manera exasperada y de calcomanía? Ella es fisiológicamente imperfecta en los órganos genitales, sufre fisiológicamente en el abrazo y no podría parir. Pero esta imperfección íntima (¿y por qué la naturaleza no la hace fea exteriormente, indeseable, etc.? ¡Contradicciones de la naturaleza!) es debida al hecho que ella sufre del corazón. Cicognani cree que desde el estado de óvulo fecundado el nuevo ser que hereda una enfermedad orgánica se prepara para defenderse contra el futuro ataque del mal: he aquí que el óvulo-Beatriz, nacido con el corazón débil se construye un órgano sexual imperfecto que la hará repugnar del amor y de toda emotividad, etc. Toda esta teoría es de Cicognani, es el cuadro general de la novela: naturalmente Beatriz no es consciente de esta determinación de su existencia psíquica, ella no obra porque cree ser así, sino obra porque está así fuera de su conciencia. En realidad, su conciencia no está representada, no es un motor que explique el drama. Beatriz es una "pieza anatómica", no una mujer.

Cicognani no evita las contradicciones, porque parece que a veces Beatriz sufre de tener que ser fría, como si este sufrimiento no fuese en sí mismo una "pasión", que podría precipitar el mal del corazón; parece por consiguiente que sólo la unión sexual y la concepción con el parto sean peligrosos "para la naturaleza", pero entonces la naturaleza debería haber previsto de otro modo la "salvaguardia" del ovario de Beatriz: habría debido construirla "estéril" o mejor "fisiológicamente" incapaz de unión sexual. Ugo Ojetti ha exaltado a todo este bodrio como el logro por parte de Cicognani de la "clasicidad artística".

El modo de pensar de Cicognani podría ser incoherente, y podría haber escrito sin embargo una hermosa novela; pero no es éste precisamente el caso.

Sobre Bruno Cicognani escribe Alfredo Gargiulo en "Italia Letteraria" del 24 de agosto de 1930 (cap. XIX de *1900-1930)*. "En Cicognani el hombre y el artista constituyen una sola cosa: sin embargo se siente la necesidad de declarar de inmediato, en lugar aparte (!) la simpatía que inspira el hombre. ¡El humanísimo Cicognani! Cualquiera trasgresión, leve por otro lado, en el humani

tarismo de tipo romántico o eslavo: ¿qué importa? Cada uno estará dispuesto a perdonárselo en homenaje a aquella auténtica (!), fundamental humanidad." Por otra parte no se entiende bien lo que Gargiulo quiere decir: ¿es quizás "monstruoso" críticamente que el hombre y el artista se identifiquen? ¿O la actividad artística no es la humanidad del artista? ¿Y qué significan los adjetivos "auténtica" y "fundamental"? Son sinónimos del adjetivo "verdadero", que está ahora desacreditado por su vacuidad.

En el campo artístico humanidad "auténtica", "fundamental" sólo puede significar concretamente una cosa: "historicidad", es decir, carácter "nacional-popular" del escritor, (también en el sentido amplio de "socialidad"), aún en sentido aristocrático, a condición de que el grupo social que se expresa sea vivo históricamente y la trabazón social no sea de carácter "práctico-política" inmediata, es decir, predicatoria-moralista, sino histórica o ética-política.

Sentimientos religiosos e intelectuales del siglo XIX (hasta la guerra mundial). En 1921 el editor Bocca, de Turín recogió en tres gruesos volúmenes, con prefacio de D. Parodi, una serie de *Confessioni e professioni di fede di letterati, filosofi, uomini politici,* etc., aparecidos anteriormente en la revista "Coenobium", publicada en Lugano por Bignami, como respuestas a un cuestionario sobre el sentimiento religioso y sus diversas relaciones. La colección puede ser interesante para quien desee estudiar las corrientes de opinión hacia fines del siglo pasado y principio del actual entre los intelectuales, especialmente "democráticos", si bien sea defectuosa en muchos aspectos.

Un criterio metódico a tener presente al examinar la actitud de los intelectuales italianos hacia la religión (antes del Concordato) está dado por lo siguiente: en Italia las relaciones entre Estado e Iglesia eran mucho más complejas que en los otros países. Ser patriota significó ser anticlerical, aunque se fuese católico: sentir "nacionalmente" significaba desconfiar del Vaticano y de sus reivindicaciones territoriales y políticas. Recordar cómo el "Corriere della Sera", en una elección parcial en Milán, antes de 1914, combatió la candidatura del marqués Cornaggia, temporalista, prefiriendo que fuese electo el candidato socialista.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Intelectuales italianos. Carducci. **La señora Foscarina** Trabaudi Foscarini De Ferrari ha compilado dos volúmenes, ***Il pensiero del Carducci*** (Zanichelli, Bologna) de toda la materia contenida en los veinte volúmenes de las obras de Carducci, en forma de índice analítico-sistemático de los nombres y conceptos tratados. Es indispensable para una investigación de las opiniones generales de Carducci y de su concepción de la vida. (Cfr. el artículo de Guido Mazzoni, *Il pensiero del Carducci attraverso gli indici delle sue opere,* en el "Marzocco" del 3 de noviembre de 1929).

Nicola Zingarelli, *Le idee politiche del Petrarca,* "Nuova Antologia", 16 de junio de 1928.

Los nietos del padre Bresciani. Ghita, la ilustre fregona (novela de Cervantes).

Maddalena Santoro, *L'amore ai forti, novela, Bemporad,* 1928 (ultrabrescianesco).

Amy A. Bernardy, *Forme e colori di vita regionale italiana. Piemonte,* vol. I, Zanicelli, Bologna (hacer bibliografía de todas las colecciones que se ocupan de la vida regional y que tengan un cierto valor. Bibliografía ligada a la cuestión del folklore).

V

LENGUA NACIONAL Y GRAMATICA

NOTAS PARA UNA INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA GRAMATICA

Ensayo de Croce: "Questa tavola rotonda è quadrata.[62] El ensayo está equivocado aún desde el punto de vista crociano (de la filosofía crociana). El mismo empleo que hace Croce de la proposición muestra que ella es "expresiva" y por consiguiente justificada. Se puede decir lo mismo de toda "proposición", aún de aquellas "técnicamente" no gramaticales, que puede ser expresiva y justificada en cuanto cumple una función aunque sea negativa (para mostrar el "error" gramatical se puede emplear una falta de gramática).

Por consiguiente el problema se plantea de otra manera, se plantea en los términos de "disciplina en la historicidad del lenguaje" en el caso de las "faltas de gramática" (que son ausencia de "disciplina mental", neolalismo, particularismo provincial, etc.), o en otros términos. En el caso dado del ensayo crociano el error está establecido en lo siguiente: que tal proposición puede aparecer en la representación de un "loco", de un anormal, etc. y adquirir valor expresivo absoluto; ¿cómo representar a alguien que no sea "lógico" de otra manera que haciéndole decir "cosas ilógicas"? En realidad, todo lo que es "exacto gramaticalmente" puede también estar justificado desde el punto de vista estético, lógico, etc. si se lo ve no a través de la lógica particular de la expresión inmediatamente mecánica, sino como elemento de una representación más vasta y comprensiva.

La cuestión que Croce quiere plantear: "¿Qué es la gramática?" no puede tener solución en su ensayo. La gramática es "historia" o "documento histórico": es la "fotografía", o los elementos fun-

[62] Cfr. B. Croce: *Problemi di estetica*, III ed. pp. 173 ss. (N. del E.).

damentales de una fotografía, de una etapa determinada de un lenguaje nacional (colectivo) formado históricamente y en continuo desarrollo. La cuestión práctica puede ser: ¿con qué fin tal fotografía? Con el fin de hacer la historia de un aspecto de la civilización o para modificar un aspecto de la civilización? La pretensión de Croce llevaría a negar todo valor a un cuadro representando entre cosas una ...sirena, por ejemplo, es decir, se debería concluir que toda proposición debe corresponder a lo *verdadero* o a lo *verosímil*, etc.

(La proposición puede no ser lógica en sí, contradictoria, pero al mismo tiempo "coherente" en un cuadro más vasto.)

¿Cuántas formas de gramática pueden existir? Bastantes, ciertamente. Existe aquella "inmanente" al lenguaje mismo, por la cual uno habla "según la gramática" sin saberlo, así como el personaje de Molière hacía prosa sin saberlo. No me parece inútil esta reflexión ya que Panzini *(Guida alla grammatica italiana,* 18º millar) no parece distinguir entre esta "gramática" y la "normativa" escrita, de la que entiende hablar y que parece ser para él la única gramática posible existente. El prefacio a la primera edición está lleno de afirmaciones interesantes, lo que por otro lado, tiene su significado en un escritor (considerado especialista) de cosas gramaticales, como la afirmación de que "nosotros podemos escribir y hablar también sin gramática".

En realidad, además de la "gramática inmanente" a todo lenguaje, existe también de hecho, o sea no escrita, una (o más) gramática "normativa", constituida por el control recíproco, por la enseñanza recíproca, por la "censura" recíproca, que se manifiestan en las preguntas: "¿Qué has entendido?", "qué quieres decir?" "explícate mejor", etc., con la caricatura y la burla, etc. Todo este complejo de acciones y reacciones confluyen a determinar un conformismo gramatical, es decir, a establecer "normas" y juicios de corrección o de incorrección, etc. Pero este manifestarse "espontáneo" de un conformismo gramatical es necesariamente inconexo, discontinuo, limitado a estratos sociales locales o a centros locales. (Un campesino que se urbaniza, debido a la presión del ambiente ciudadano, concluye por adaptarse al habla de la ciudad; en la campaña se trata de imitar el habla de la ciudad; las clases subalternas tratan de hablar como las clases dominantes y los intelectuales, etc.)

Se podría bosquejar un cuadro de la "gramática normativa"

que obra espontáneamente en una sociedad dada, en cuanto ésta tiende a unificarse sea como territorio, sea como cultura, es decir, en cuanto exista allí un grupo dirigente cuya función es reconocida y seguida. El número de las "gramáticas espontáneas" o "inmanentes" es incalculable y teóricamente se puede decir que cada uno tiene su propia gramática. Sin embargo, junto a esta "disgregación" de hecho hay que poner de relieve los movimientos unificadores, de mayor o menor amplitud, ya sea como área territorial o como "volumen lingüístico". Las "gramáticas normativas" escritas tienden a abrazar todo un territorio nacional y todo el "volumen lingüístico", para crear un conformismo lingüístico nacional unitario que, por otro lado, pone en un plano más alto al "individualismo" expresivo porque le crea un esqueleto más robusto y homogéneo al organismo lingüístico nacional, del cual todo individuo es el reflejo y el intérprete. (Sistema Taylor y autodidactismo.)

Gramáticas históricas, además de normativas.

Es evidente que un escritor de gramática normativa no puede ignorar la historia de la lengua que quiere proponer como una "etapa ejemplar", como la "única" digna de convertirse, "orgánica" y "totalitariamente", en la lengua "común" de una nación, en lucha y concurrencia con otras "fases" y tipos o esquemas que existen ya (ligados a desarrollos tradicionales o a tentativas inorgánicas e incoherentes de fuerzas que, como se ha visto, operan continuamente sobre las "gramáticas" espontáneas e inmanentes del lenguaje). La gramática histórica no puede dejar de ser "comparativa", expresión que analizada a fondo indica la íntima conciencia de que el hecho lingüístico, como todo otro hecho histórico, no puede tener confines nacionales estrictamente definidos, ya que la historia es siempre "historia mundial" y las historias particulares viven sólo en el cuadro de la historia mundial. La gramática normativa tiene otros fines, aunque no se pueda imaginar la lengua nacional fuera del cuadro de las otras lenguas, que influyen por vías innumerables y frecuentemente difíciles de controlar sobre ella, (¿quién puede controlar el aporte de innovaciones lingüísticas debidas a los emigrados repatriados, a los viajeros, a los lectores de periódicos en lenguas extranjeras, a traductores, etc.?).

La gramática normativa escrita presupone siempre por lo tanto, una "elección", una dirección cultural, es decir, un acto de política cultural-nacional. Podrá discutirse sobre la mejor manera de presentar la "elección" y la "dirección" para hacerlas aceptar voluntariamente, es decir, podrá discutirse sobre los medios más oportunos para obtener el fin; pero no puede haber dudas de

que exista un fin a alcanzar, que tiene necesidad de medios idóneos y adecuados, es decir, que se trata de un acto político.

Cuestiones: de qué naturaleza es este acto político, y si debe exigir oposiciones de "principio", una colaboración de hecho, oposiciones en los particulares, etc. Si se parte del presupuesto de centralizar lo que ya existe en estado difuso, diseminado, pero inorgánico e incoherente, parece evidente que no es racional una oposición de principio, sino por el contrario una colaboración de hecho y un acogimiento de buen grado de todo lo que pueda servir para crear una lengua común nacional, cuya no existencia determina fricciones especialmente en las masas populares, en las cuales son más tenaces de lo que comunmente se cree los particularismos locales y los fenómenos de psicología estrecha y provincial; se trata, en suma, de un incremento de la lucha contra el analfabetismo, etc. La oposición de hecho existe ya en la resistencia de las masas a despojarse de hábitos y psicologías particularistas. Resistencia estúpida determinada por los partidarios fanáticos de las lenguas internacionales. Es claro que en este orden de problemas, no puede ser discutida la cuestión de la lucha nacional de una cultura hegemónica contra otras nacionalidades o residuos de nacionalidades.

Panzini no se plantea, ni siquiera lejanamente, estos problemas y por ello sus publicaciones gramaticales son inciertas, contradictorias, oscilantes. Por ejemplo, no se plantea el problema de cuál es hoy, desde abajo, el centro de irradiación de las innovaciones lingüísticas, que sin embargo tiene no poca importancia práctica: Florencia, Roma, Milán. Pero por otro lado tampoco se plantea el problema de si existe (y cuál es) un centro de irradiación espontánea desde arriba, es decir en forma relativamente orgánica, continua, eficiente, y si puede ser regulado e intensificado.

Focos de irradiación de innovaciones lingüísticas en la tradición y de un conformismo nacional lingüístico en las grandes masas nacionales. 1) La escuela; 2) los periódicos; 3) los escritores de arte y los populares; 4) el teatro y el cinematógrafo sonoro; 5) la radio; 6) las reuniones públicas de distintos géneros, comprendidas las religiosas; 7) las relaciones de "conversaciones" entre los distintos estratos de la población más cultos y menos cultos;[63] 8) los dialectos

[63] Una cuestión a la cual quizás no se le da toda la importancia que merece está constituida por aquella parte de "palabras" versificadas que son aprendidas de memoria bajo la forma de canciones, trozos de ópera, etc. Es de hacer notar cómo el pueblo no se cuida de aprender bien de me-

locales entendidos en diversos sentidos (desde los dialectos más localizados a los que abrazan complejos regionales más o menos vastos: así, el napolitano para Italia meridional, el palermitano y el catanés para Sicilia, etc.).

Ya que el proceso de formación, difusión y desarrollo de una lengua nacional unitaria adviene a través de todo un complejo de procesos moleculares, es útil tener conciencia de todo el proceso en su complejo, para estar en condiciones de intervenir activamente sobre él con el máximo de resultados. Esta intervención no debe ser considerada como "decisiva" e imaginar que los fines propuestos serán todos logrados en sus pormenores, es decir, que se obtendrá una *determinada* lengua unitaria: se obtendrá una *lengua unitaria* si ella es una necesidad y la intervención organizada acelera el tiempo del proceso ya existente. Cual será el tiempo necesario para formar esa lengua no se puede prever y establecer, pero de todas maneras si la intervención es "racional" esta ligada orgánicamente a la tradición, lo cual no deja de tener importancia en la economía de la cultura.

Manzonianos y "clasicistas" tenían un tipo de lengua para imponer. No es justo decir que estas discusiones hayan sido inútiles y no hayan dejado rastros en la cultura moderna, aunque no sean muy grandes. En realidad, en este último siglo la cultura unitaria se ha extendido y por consiguiente se ha extendido también una lengua unitaria común. Pero toda la formación histórica de la nación italiana se ha producido con un ritmo demasiado lento. Toda vez que de una manera u otra aflora la cuestión de la lengua, significa que se están imponiendo una serie de otros problemas: la formación y la ampliación de la clase dirigente, la necesidad de establecer relaciones más íntimas y seguras entre los grupos dirigentes y la masa popular-nacional, es decir, de reorganizar la hegemonía cultural. Hoy se han verificado diversos fenómenos que indican un renacimiento de tales cuestiones: publicaciones de Panzini, Travalza, Alladoli, Monelli, secciones en los periódicos, intervenciones de las direcciones sindicales, etc.

---

moria estas palabras, que frecuentemente son estrambóticas, anticuadas, barrocas, y por el contrario las reduce a una especie de retahilas útiles solamente para recordar el motivo musical.

Diversos tipos de gramática normativa. Para las escuelas, para las denominadas personas cultas. En realidad, la diferencia se debe al grado diferente de desarrollo intelectual del lector o estudioso, y por consiguiente, a la técnica diversa que es necesario emplear para hacer aprender o intensificar el conocimiento orgánico de la lengua nacional a los niños, con respecto a los cuales no se puede prescindir didácticamente de una cierta rigidez autoritaria, perentoria ("es necesario decir así"), y a los "demás", a quienes en cambio, es necesario "persuadir" para hacerles aceptar libremente una determinada solución como la mejor (demostrada la mejor por el logro del fin propuesto y compartido, cuando es compartido).

Por otro lado, es necesario recordar que en el estudio tradicional de la gramática normativa han sido injertados otros elementos del programa didáctico de enseñanza general, como por ejemplo, ciertos elementos de la lógica formal. Se podrá discutir si este injerto es oportuno o no, si el estudio de la lógica formal está o no justificado (parece justificado y parece también justificado que acompañe al estudio de la gramática más que al de la aritmética, etc., por la semejanza de naturaleza y porque junto a la gramática, la lógica formal es en cierto sentido, vivificada y facilitada) pero no es necesario prescindir de esta cuestión.

Gramática histórica y gramática normativa. Puesto que la gramática normativa es un acto político, y que sólo partiendo desde este punto de vista se puede justificar "científicamente" su existencia, y dado el enorme trabajo de paciencia que requiere su aprendizaje (¿cuánto trabajo es necesario realizar para obtener que de centenares de miles de reclutas de los más dispares orígenes y preparación mental, resulte un ejército homogéneo y capaz de moverse y actuar disciplinada y simultáneamente? ¿cuántas "lecciones prácticas y teóricas" del reglamento? etc.) es necesario ponerla en relación con la gramática histórica.

El no haber definido esta relación explica muchas incongruencias de las gramáticas normativas, inclusive la de Trabalza-Allodoli. Se trata de dos cuestiones distintas y en parte diversas, como la historia y la política, pero que tal como la política y la historia, no pueden ser pensadas independientemente. Por otro lado, ya que el estudio de las lenguas como fenómeno cultural ha nacido de necesidades políticas (más o menos conscientes y conscientemente expresados) las necesidades de la gramática normativa han influído sobre la gramática histórica y sobre la "concepciones legislativas" de ella

(o al menos, este elemento tradicional ha reforzado en el siglo pasado, la aplicación del método naturalista-positivista al estudio de la historia de las lenguas concebida como "ciencia del lenguaje"). De la gramática de Trabalza y también del comentario mutilador de Schiaffini ("Nuova Antologia", 16 de setiembre de 1934) se deduce cómo también los llamados "idealistas" no han comprendido la renovación que han provocado en la ciencia del lenguaje las doctrinas de Bartoli. La tendencia del "idealismo" ha encontrado su expresión más completa en Bertoni. Se trata de un retorno a viejas concepciones retóricas, sobre las palabras "bellas" y "feas" en sí y por sí, concepciones recubiertas con un lenguaje pseudocientífico. En realidad, se trata de encontrar una justificación extrínseca de la gramática normativa, luego de haber "mostrado" extrínsecamente la "inutilidad" teórica y aún práctica.

El ensayo de Trabalza sobre la *Storia della grammatica* podrá suministrar indicaciones útiles sobre las interferencias entre gramática histórica (o mejor historia del lenguaje) y gramática normativa, sobre la historia del problema, etc.

Gramática y técnica. ¿Se puede plantear para la gramática la misma cuestión que para la "técnica" en general? ¿La gramática es sólo la técnica de la lengua? En todo caso ¿se justifica la tesis de los idealistas, especialmente gentilianos, sobre la inutilidad de la gramática y de su exclusión de la enseñanza escolar? Si se habla (si se expresa con las palabras) de un modo determinado históricamente por naciones y por áreas lingüísticas, ¿se puede prescindir de enseñar este "modo históricamente determinado"? Admitiendo que la gramática normativa tradicional fuese insuficiente, ¿es ésta una buena razón para no enseñar ninguna gramática, es decir, para no preocuparse de ninguna manera de acelerar el aprendizaje del modo determinado de hablar de una cierta área lingüística, y dejar que la "lengua se aprenda en el lenguaje viviente" u otra expresión del género empleada por Gentile o por los gentilianos? Se trata, en el fondo, de una forma de "liberalismo" de lo más disparatada y estrambótica.

Diferencias entre Croce y Gentile. Habitualmente Gentile se basa en Croce, exagerando hasta el absurdo algunas de sus posiciones teóricas. Croce sostiene que la gramática no entra en ninguna de las actividades espirituales teóricas elaboradas por él, pero concluye por encontrar en la "práctica" una justificación de muchas actividades negadas en su importancia teórica. Gentile excluye tam-

bién de la práctica, en un primer tiempo, lo que niega teóricamente, salvo para encontrar luego una justificación teórica de las manifestaciones prácticas más superadas y más injustificadas desde el punto de vista técnico.

¿Se debe aprender la técnica en forma "sistemática"? Es común que a la técnica de Ford se contraponga la del artesano de pueblo. Diversas maneras de aprender la "técnica industrial": artesanal, durante el mismo trabajo de fábrica, observando como trabajan los demás (y por consiguiente, con mayor pérdida de tiempo y de fatiga y sólo en forma parcial) ; con las escuelas profesionales (en las cuales se aprende sistemáticamente todo el oficio, aunque algunas nociones adquiridas sirvan de poco o nada en toda la vida) ; con las combinaciones de maneras distintas, con el sistema Taylor-Ford que crea un nuevo tipo de calificación y de oficio limitado a determinadas fábricas, y también máquinas o momentos del proceso productivo.

La gramática normativa, que sólo por abstracción puede ser considerada escindida del lenguaje viviente, tiende a hacer aprender todo el organismo de una determinada lengua y a crear una actitud espiritual que capacite para orientarse siempre en el ambiente lingüístico (véase la nota sobre el estudio del latín en las escuelas clásicas).[64]

Si la gramática es excluída de la escuela y no es "escrita". no por ello puede ser excluída de la "vida" real, como se ha dicho en otra nota. Sólo se excluye la intervención organizada unitariamente en el aprendizaje de la lengua y en realidad, se excluye del aprendizaje de la lengua culta a la masa popular nacional, ya que el grupo dirigente más alto, que tradicionalmente habla en "lengua", transmite de generación en generación, a través de un proceso lento que comienza con los primeros balbuceos del niño bajo la guía de los padres, y continúa en la conversación (con sus "se dice así", "debe decirse así", etc.) durante toda la vida: en realidad, la gramática se estudia "siempre" (con la imitación de los modelos admirados, etc.). En la posición de Gentile hay mucha más política de lo que se cree y mucho reaccionarismo inconsciente, como se ha hecho notar otras veces y en otras ocasiones; es todo el reaccionarismo de la vieja concepción liberal, es un "dejar hacer, dejar pasar" que no está justificado, como lo estaba en Rousseau (y Gentile es más rous-

[64] Cfr. Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura,* Editorial Lautaro, Buenos Aires (N. del E.).

seauniano de lo que se cree) por la oposición a la parálisis de la escuela jesuítica, y que, por el contrario, se ha convertido en una ideología abstracta, "ahistórica".

La denominada "cuestión de la lengua". Parece claro que el *De vulgari eloquentia* de Dante debe ser considerado esencialmente como un acto de política cultural-nacional (en el sentido que tenía en aquel tiempo y en Dante, el término nacional); y siempre como un aspecto de la lucha política se ha planteado la llamada "cuestión de la lengua" que desde este punto de vista se convierte en algo interesante de estudiar. Ha sido una reacción de los intelectuales a la destrucción de la unidad política que existió en Italia con el nombre de "equilibrio de los Estados italianos", una reacción a la destrucción y desintegración de las clases económicas y políticas, que se habían venido formando luego del año Mil con las Comunas y representó la tentativa, en gran parte lograda, de conservar y aún más de reforzar un grupo intelectual unitario, cuya existencia debía tener una gran importancia en el 1700 y 1800 (en el Risorgimento). El pequeño volumen de Dante tiene además mucha importancia por el tiempo en que fue escrito; no sólo de hecho sino elevando el hecho a teoría, los intelectuales italianos del período más fecundo de las Comunas, rompen con el latín y justifican el vulgar exaltándolo contra el "mandarinismo" latinizante, al mismo tiempo que en vulgar se expresan grandes manifestaciones artísticas. Que la tentativa de Dante tuvo enorme importancia innovadora se ve más tarde con el retorno del latín a lengua de las personas cultas (y aquí puede injertarse la cuestión del doble aspecto del Humanismo y del Renacimiento, que fueron esencialmente reaccionarios desde el punto de vista nacional-popular y progresivos como expresión del desarrollo cultural de los grupos intelectuales italianos y europeos).

LINGÜISTICA

Giulio Bertoni y la lingüística. Sería necesario escribir una crítica de Bertoni como lingüista, por las actitudes asumidas últimamente con su escrito en el *Manualetto di lingüística* y en el pequeño volumen de Petrini.

Me parece que se puede demostrar que Bertoni no ha logrado dar una teoría general de las innovaciones aportadas por Bartoli en la lingüística, ni ha logrado entender en qué consisten tales innovaciones y cuál es su importancia, práctica y teórica.

Por otro lado, en el artículo publicado hace algunos años en el "Leonardo" sobre los estudios lingüísticos en Italia, Bertoni no distingue para nada a Bartoli del resto de la corriente, y en cambio, por el juego del claroscuro lo pone en segunda línea, a diferencia de Casella que en un reciente artículo en "Marzocco" [65] a propósito de la *Miscellanea* Ascoli, pone de relieve la originalidad de Bartoli. En el artículo bertoniano del "Leonardo" hay que poner de relieve como Campus aparece directamente superior a Bartoli, cuando sus estudios sobre las incógnitas arioeuropeas no son otra cosa que pequeños ensayos en donde se aplica, pura y simplemente, el método general de Bartoli y fueron debidos a las sugerencias del mismo Bartoli. Es Bartoli quien desinteresadamente ha valorado a Campus y ha tratado siempre de ponerlo en primera línea. Bertoni, quizás no sin académica malicia, en un artículo como el del "Leonardo" en donde era necesario casi contar las palabras dedicadas a cada estudioso para dar una justa perspectiva, ha combindo las cosas de tal modo que Bartoli es colocado en un rincón. Error de Bartoli en

[65] Cfr. Mario Casella, *L'eredità di Ascoli e l'odierna glottologia italiana* en el "Marzocco" de julio de 1930 (N. del E.).

haber colaborado con Bertoni en la compilación del *Manualetto,* y digo error y responsabilidad científica. Bartoli es apreciado por sus trabajos concretos, dejando escribir a Bertoni la parte teórica induce al error a los estudiantes y los empuja sobre un camino falso. En este caso, la modestia y el desinterés se convierten en una culpa.

Por otra parte, si Bertoni no ha entendido a Bartoli, no ha entendido tampoco la estética de Croce en el sentido que no ha sabido derivar de ella, cánones de investigación y de construcción de la ciencia del lenguaje; no ha hecho más que parafrasear, exaltar, hacer líricas las impresiones: se trata de un positivista sustancial que se derrite frente al idealismo porque está más de moda y permite hacer retórica. Sorprende que Croce haya alabado el *Manualetto* sin ver y hacer notar las incongruencias de Bertoni. Me parece que Croce sobre todo ha querido anotar benévolamente que en esta rama de los estudios, donde triunfa el positivismo, se busca iniciar un camino nuevo en sentido idealista. A mi me parece que entre el método de Bartoli y el de Croce no existe ninguna relación de dependencia inmediata. La relación es con el historicismo en general, no con una forma particular de historicismo. La innovación de Bartoli es ésta, precisamente: que ha hecho de la lingüística, concebida groseramente como ciencia natural, una ciencia histórica cuyas raíces deben buscarse "en el espacio y en el tiempo" y no en el aparato vocal entendido fisiológicamente.

Sería necesario criticar a Bertoni no sólo en este campo. Su figura de estudioso siempre me ha resultado repugnante intelectualmente: hay en él algo de falso, de no sincero en el sentido literal de la palabra: además de la nimiedad y de la ausencia de "perspectiva" en los valores históricos y literarios. En la "lingüística" Vossler es crociano; ¿pero qué relación existe entre Bartoli y Vossler, y entre Vossler y lo que comunmente se llama "lingüística"? Recordar a este respecto el artículo de Croce, *Questa tavola rotonda è quadrata* (en los *Problemi di estetica),* de cuya crítica es necesario partir para establecer los conceptos exactos en esta cuestión.

Es sorprendente el comentario benévolo que sobre *Linguaggio e poesia* (Biblioteca Editrice, Rieti, 1930), ha publicado Natalio Sapegno en el "Pégaso" de setiembre de 1930. Sapegno no se da cuenta que la teoría de Bertoni —ser "la nueva lingüística un sutil análisis discriminativo de las voces poéticas de aquellas instrumentales"— es todo lo contrario de una novedad, ya que se trata de un retorno a una viejísima concepción retórica y pedante por la cual se dividen las palabras en "feas" y "bellas", en poéticas y no-poéticas o antipoéticas, etc., así como se habían dividido igualmente las len-

guas en bellas y feas, civilizadas o bárbaras, poéticas y prosaicas, etc.

Bertoni no agrega nada a la lingüística, salvo algunos viejos prejuicios; y es maravilloso que estas insensateces hayan pasado por buenas ante Croce y sus alumnos. ¿Qué son las palabras separadas y abstraídas de la obra literaria? No más elemento estético, sino elemento de historia de la cultura, y como tales las estudia el lingüista. ¿Qué significa la justificación que hace Bertoni del "examen naturalista de las lenguas, como hecho físico y como hecho social"? ¿Como hecho físico? ¿qué significa esto? ¿Que también el hombre además de elemento de la historia política debe ser estudiado como hecho biológico? ¿Que de una pintura se debe hacer también el análisis químico, etc.? ¿Qué sería útil examinar cuánto esfuerzo mecánico costó a Miguel Angel esculpir el Moisés? Que los crocianos no adviertan todo esto es sorprendente y sirve para indicar las confusiones que Bertoni ha contribuído a difundir en este campo.

Sapegno escribe directamente que esta investigación de Bertoni (sobre la belleza de las palabras abstractas individuales, como si el vocablo más "usado y mecanizado" no readquiriese en la obra de arte concreta toda su frescura e ingenuidad primitiva) "es difícil y delicada, más no por ello menos necesaria: para ella la glotología, mejor que ciencia del lenguaje dirigida a descubrir leyes más o menos fijas y seguras, tenderá a convertirse en historia de la lengua, atenta a los hechos particulares y a su significado espiritual". Y también: "El núcleo de este razonamiento [de Bertoni] es, como puede ver cada uno, un concepto todavía vivo y fecundo de la estética crociana. Pero la originalidad de Bertoni consiste en haberlo desarrollado y enriquecido por una vía concreta, solamente señalada, o mejor iniciada por Croce pero jamás llevada hasta el final y con intención". Si Bertoni "revive el pensamiento crociano" y aún más lo enriquece, y Croce se reconoce en Bertoni, es necesario decir que el mismo Croce debe ser revisado y corregido; pero a mí me parece que Croce ha sido muy indulgente con Bertoni por no haber profundizado la cuestión y por razones "didácticas".

Las investigaciones de Bertoni son en parte y bajo cierto aspecto un retorno a viejos sistemas etimológicos: *sol quia solus est;* cuán bello es que el "sol" contenga en sí implícita la imagen de la "soledad" y en el inmenso cielo de mano en mano; "cuán bello es que en Puglia la libélula con sus alas en forma de cruz sea llamada la *muerte*", y así de seguido. Recordar en un escrito de Carlo Dossi la

historieta del profesor que explica la formación de las palabras: "Al comienzo cae un fruto, haciendo *pum!* y he aquí el *pomo,* * etc.". "¿Y si hubiese caído una pera?" pregunta el jovencito Dossi.

Antonio Pagliaro, Sommario di lingüística, arioeuropea, Fasc. I: Cenni storici e quistioni teoriche.[66] El libro es indispensable para ver los progresos hechos por la lingüística en estos últimos tiempos. Me parece que mucho ha cambiado (a juzgar por la recensión) pero que sin embargo no ha sido encontrada la base sobre la cual colocar los estudios lingüísticos. La identificación de arte y lengua hecha por Croce ha permitido cierto progreso, resolver algunos problemas y declarar otros inexistentes y arbitrarios, pero los lingüistas que son esencialmente históricos, se encuentran frente a otro problema. ¿Es posible la historia de las lenguas fuera de la historia del arte? y todavía, ¿es posible la historia del arte? Pero los lingüistas estudian precisamente las lenguas en cuanto no son arte, sino "material" del arte, en cuanto producto social, en cuanto expresión cultural de un pueblo dado, etc. Estas cuestiones no son resueltas o lo son con un retorno a la vieja retórica adornada (cfr. Bertoni).

Para Perrota (¿también para Pagliaro?) la identificación entre arte y lengua ha llevado a reconocer como insolubles (¿o arbitrarios?) el problema del origen del lenguaje lo que significaría preguntarse por qué el hombre es hombre (lenguaje, fantasía, pensamiento): me parece que esto no es muy preciso; el problema no puede resolverse por ausencia de documentos y por consiguiente es arbitrario. Se puede hacer, dentro de ciertos límites históricos, historia hipotética, conjetural o sociológica, pero no una historia "histórica". Esta identificación permitiría también determinar lo que es error en la lengua, es decir, no lengua. "Error es la creación artificial, racionalista, propuesta, que no se afirma porque nada revela, que es particular al individuo fuera de su sociedad." Me parece que se podría decir entonces que la lengua = historia y no lengua = arbitrio.

Las lenguas artificiales son como las jergas: no es verdad que

* Mantenemos la palabra italiana *pomo* (manzana) para que sea comprendido el texto que utiliza la rima entre esta palabra y *pum* (N. del T.).

66 Libreria di Scienze e lettere del Dr. G. Bardi, 1930 (en las *Pubblicazioni della scuola di filologia classica dell'Università di Roma, Serie seconda. Sussidi e materiali,* II, 1). Sobre el libro de Pagliaro cfr. la recensión de Goffredo Coppola en el "Pègaso" de noviembre de 1930.

sean absolutamente no-lenguas, porque en cierto modo son útiles, tienen un contenido histórico-social muy limitado. Pero esto ocurre también entre dialecto y lengua nacional-literaria. Y sin embargo, el dialecto también es lengua-arte. Pero entre el dialecto y la lengua nacional-literaria algo ha cambiado: precisamente el ambiente cultural, político, moral, sentimental. La historia de las lenguas es historia de las innovaciones lingüísticas, pero estas innovaciones no son individuales (como ocurre en el arte), sino de una entera comunidad social que ha innovado su cultura, que ha "progresado" históricamente. Naturalmente, tales innovaciones se convierten a veces en individuales, más no del individuo-artista, del individuo elemento histórico-cultural, *completo*, determinado.

En las lenguas no hay partenogénesis, es decir que una lengua produzca otra lengua, existen sí innovaciones por interferencias de culturas diversas, etc. Esto puede ocurrir de muy diferentes maneras: por interferencias de masas enteras de elementos lingüísticos y por interferencia molecular (por ejemplo: el latín ha innovado como "masa" el céltico de las Galias y ha influído, en cambio, "molecularmente" al germánico, es decir, prestándole palabras y formas, etc.). La interferencia y la influencia "molecular" puede ocurrir en el mismo seno de una nación, entre diversos estratos, etc. Una nueva clase que se convierte en dirigente innova como "masa"; la jerga de los oficios, etc., es decir, de las sociedades particulares, innova molecularmente. En estas innovaciones el juicio artístico tiene el carácter de "gusto cultural", no de gusto artístico; y esto por la misma razón por la cual agradan las morochas o las rubias y cambian los "ideales" estéticos, ligados a determinadas culturas.

La lengua en Dante. Importancia del escrito de Enrico Sicardi, *La lingua italiana in Dante*, editado en Roma por la Editorial Optima con prefacio de Francesco Orestano. No he leído el comentario de G. S. Gargàno (*La lingua nei tempi di Dante e l'interpretazione della poesia*) en el "Marzocco" del 14 de abril de 1929. Sicardi insiste sobre la necesidad de estudiar las "lenguas" de los distintos escritores, si se quiere interpretar exactamente su mundo poético. No sé si todo lo que escribe Sicardi es exacto y especialmente si es posible "históricamente" el estudio de las lenguas "particulares" de los diferentes escritores, dado que falta un documento esencial: un testimonio vasto de la lengua hablada en los tiempos de tales escritores. Sin embargo, el reclamo metodológico de Sicardi es justo y necesario (recordar en el libro de Vossler, *Idealismo y positivismo*

en el estudio de la lengua,[67] el análisis estético de la fábula de La Fontaine sobre el cuervo y la zorra y la errónea interpretación de *son bec* debida a la ignorancia del valor histórico de *son).*

Bartoli. Cuestiones lingüísticas y derechos nacionales. Discurso pronunciado en la inauguración del año académico turinés 1934, publicado en 1935 (ver nota en "Cultura" de abril de 1935). Según la nota parece que el discurso es muy discutible en algunas partes generales: por ejemplo la afirmación que "Italia dialectal es una e indivisible". Noticias sobre el atlas lingüístico publicado en dos números de un "Boletín".

[67] Cfr. *Positivismus und idealismus in der Sprachwissenschaft.* Eine sprach philosophische Untersuchung von Karl Vossler, Heidelberg, 1904. *(Positivismo e Idealismo en la ciencia del lenguaje.* Una investigación filosófico-lingüística de Karl Vossler) (N. del E.).

VI

OBSERVACIONES SOBRE EL FOLKLORE

OBSERVACIONES SOBRE EL FOLKLORE

Giovanni Crocioni (en el libro *Problemi fondamentali del folclore,* Bologna, Zanichelli, 1928) critica como confusa e imprecisa la distribución del material folklórico propuesta por Pitré en 1897, en el prólogo a la *Bibliografía dele tradizioni popolari;* y propone una nueva distribución en cuatro secciones: arte, literatura, ciencia, moral del pueblo. Pero esta distribución también es criticada como imprecisa, mal definida y demasiado general. En la "Fiera Letteraria" del 30 de diciembre de 1928, se pregunta Raffaele Ciampini: "¿Es científica? ¿Cómo hacer entrar en ella, por ejemplo, la superstición? ¿Y qué quiere decir una moral del pueblo? ¿Cómo estudiarla en forma científica? ¿Y por qué entonces no hablar también de una religión del pueblo?"

Se puede decir que hasta ahora el folklore ha sido estudiado preferentemente como elemento "pintoresco" (hasta ahora en realidad se ha recogido sólo material de erudición y la ciencia del folklore ha consistido preferentemente en los estudios de método para la recolección, selección y clasificación de tales materiales, es decir, en el estudio de los procedimientos prácticos y de los principios empíricos necesarios para desarrollar proficuamente un aspecto particular de la erudición, no queriendo desconocer con esto la importancia y el significado histórico de algunos grandes estudiosos del folklore. Es necesario en cambio estudiarlo como "concepción del mundo y de la vida", en gran medida implícita, de determinados estratos (determinados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad, en contraposición (por lo general también implícita, mecánica, objetiva) con las concepciones del mundo "oficiales" (o en sentido más amplio, de las partes cultas de las sociedades históricamente determinadas), que se han sucedido en el desarrollo histórico. (De allí,

por consiguiente, la estrecha relación entre folklore y "sentido común" que es el folklore filosófico.) Concepción del mundo no sólo no elaborada y asistemática, ya que el pueblo (es decir el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de cada una de las formas de sociedad hasta ahora existentes) por definición no puede tener concepciones elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas y centralizadas aún en su contradictorio desarrollo, sino también múltiple; no sólo en el sentido de diverso y yuxtapuesto, sino también en el sentido estrataficado de lo más grosero a lo menos grosero, si no debe hablarse directamente de un aglomerado indigesto de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida que se han sucedido en la historia, de la mayor parte de las cuales sólo en el folklore se encuentran, sobrevivientes, documentos mutilados y contaminados.

También el pensamiento y la ciencia moderna dan continuamente nuevos elementos al "folklore moderno", en cuanto ciertas nociones científicas y ciertas opiniones, separadas de su complejo y más o menos desfiguradas, caen continuamente bajo el dominio popular y son "insertadas" en el mosaico de la tradición (*Scoperta dell'America* de C. Pascarella muestra cómo las nociones, difundidas por los manuales escolares y por las Universidades populares, sobre Cristobal Colón y sobre toda una serie de opiniones científicas pueden ser asimiladas caprichosamente). El folklore puede ser entendido sólo como un reflejo de las condiciones de vida cultural del pueblo, si bien algunas concepciones propias del folklore se prolongan aún después que las condiciones hayan sido (o parezcan) modificadas o hayan dado lugar a combinaciones caprichosas.

Existe en verdad una "religión del pueblo", especialmente en los países católicos y ortodoxos, muy diferente de la religión de los intelectuales (que son religiosos), y en especial de aquella sistematizada orgánicamente por la jerarquía eclesiástica, si bien se puede sostener que toda religión, aun la más adiestrada y refinada, es "folklore" en relación al pensamiento moderno, con la diferencia capital que las religiones, y la católica en primer lugar, son "elaboradas y sistematizadas" precisamente por los intelectuales (c. s.) y por la jerarquía eclesiástica y presentan por lo tanto algunos problemas especiales (estudiar si una elaboración y sistematización tal no es necesaria para mantener al folklore diseminado y múltiple: las condiciones de la Iglesia antes y luego de la Reforma y el Concilio de Trento y el diferente desarrollo histórico-cultural de los países reformados y de aquellos ortodoxos luego de la Reforma y Trento son elementos muy significativos).

También es verdad que existe una "moral del pueblo", entendida como un conjunto determinado (en el tiempo y en el espacio) de máximas para la conducta práctica y de costumbres que se derivan de ella o la han producido, moral que está estrechamente ligada, como la superstición, a las reales creencias religiosas: existen imperativos que son mucho más fuertes, tenaces y efectivos que aquellos de la "moral" oficial. En esta esfera es necesario también distinguir diversos estratos: los fosilizados, que reflejan condiciones de vida pasadas y que son, por lo tanto, conservadores y reaccionarios; y los estratos que constituyen una serie de innovaciones frecuentemente creadoras y progresivas, determinadas espontáneamente por formas y condiciones de vida en proceso de desarrollo y que están en contradicción, o en relación diversa, con la moral de los estratos dirigentes.

Ciampini encuentra muy justa la necesidad sostenida por Crocioni de que el folklore sea enseñado en las escuelas donde se preparan a los futuros maestros, pero niega luego que se pueda plantear la cuestión de la utilidad del folklore (indudablemente, aquí existe confusión entre "ciencia del folklore", "conocimiento del folklore" y "folklore", es decir "existencia del folklore", en consecuencia el maestro no debería combatir la concepción ptolemeica, que es propia del folklore). Para Ciampini, el floklore (?) es un fin en sí mismo o tiene la única utilidad de ofrecer a un pueblo los elementos para un conocimiento más profundo de sí mismo (folklore, debería significar aquí "conocimiento y ciencia del folklore"). Estudiar las supersticiones para erradicarlas sería para Ciampini como si el folklore se suicidase a sí mismo, en tanto que la ciencia no es otra cosa que conocimiento desinterado ¡fin en sí mismo! Pero entonces ¿por qué enseñar el folklore en las escuelas que preparan a los maestros? ¿para acrecentar la cultura desinteresada de los maestros? ¿para mostrar lo que ellos no deben destruir? Como se evidencia, las ideas de Ciampini son muy confusas y aún más, íntimamente incoherentes ya que, en otro sentido, el mismo Ciampini reconocerá que el Estado no es agnóstico, sino que tiene una concepción de la vida que debe difundir, educando a las masas nacionales. Pero esta actividad formativa del Estado que se expresa en la actividad política general pero además y especialmente en la escuela, no se desarrolla sobre la nada y a partir de la nada. En realidad, tal actividad formativa está en concurrencia y en contradicción con otras concepciones explícitas e implícitas, y entre éstas una de las más importantes y tenaces es el folklore, que debe ser, por lo tanto, "superado". Conocer el "folklore" significa, en con-

secuencia, para el maestro conocer cuáles otras concepciones del mundo y de la vida trabaján de hecho por la formación intelectual y moral de las generaciones más jóvenes, para extirparlas y sustituirlas con concepciones consideradas superiores. En realidad, desde la escuela elemental hasta... la cátedra de agricultura el folklore había sido batido en toda la línea: la enseñanza del folklore a los maestros debería reforzar aún más este trabajo sistemático.

Es verdad que para lograr este fin sería necesario cambiar el espíritu de las investigaciones folklóricas, más que profundizarlas y extenderlas. El folklore no debe ser considerado como algo raro, extraño o como un elemento pintoresco, sino como algo muy serio que exige ser tomado en cuenta. Sólo así será más eficiente su enseñanza y determinará realmente el nacimiento de una nueva cultura en las grandes masas populares, es decir desaparecerá la separación entre cultura moderna y cultura popular o folklore. Una actividad de este género, realizada en profundidad, corresponderá en el plano intelectual a lo que ha sido la Reforma en los países protestantes.

Derecho natural y folklore. Se está planteando en la actualidad una cierta crítica, por lo demás de carácter periodístico y superficial, no muy brillante contra el denominado derecho natural (analizar algunas elucubraciones de Maurizio Maraviglia y los sarcasmos y befas más o menos convencionales y añejas de los periódicos y revistas). ¿Cuál es el significado real de estos planteos?

Para comprenderlos me parece necesario, distinguir algunas de las expresiones que ha asumido tradicionalmente el "derecho natural": 1) La expresión católica, contra la cual los actuales polemistas no tienen el coraje de adoptar una posición neta, si bien el concepto de "derecho natural" es esencial e integrante de la doctrina social y política católica. Sería interesante recordar la relación estrecha que existe entre la religión católica, tal como ha sido entendida siempre por las grandes masas, y los "principios inmortales" del 1789. Los mismos católicos de la jerarquía admiten esta relación cuando afirman que la Revolución Francesa ha sido una "herejía" o que de ella se ha derivado una nueva herejía, es decir, reconocen que en ese entonces ocurrió una escisión en la misma mentalidad fundamental, en la concepción del hombre y de la vida. Por otro lado, sólo así se puede explicar la historia religiosa de la Revolución Francesa, ya que de otra manera sería inexplicable la adhesión en masa a las nuevas ideas y a la política revolucionaria de los jacobinos contra el clero, de una población que era todavía, por cierto,

profundamente religiosa y católica. Por ello se puede decir que desde el punto de vista conceptual los principios de la Revolución Francesa no superan a la religión, ya que pertenecen a su misma esfera mental, la superan sí aquellos principios que son históricamente superiores (en cuanto expresan exigencias nuevas y superiores) a los de la Revolución Francesa, es decir aquellos que se basan en la realidad efectiva de las fuerzas y de la lucha. 2) La expresión de diversos grupos intelectuales, de diversas tendencias político-jurídicas, sobre la cual se ha desarrollado hasta ahora la polémica científica sobre el "derecho natural". A este respecto, la cuestión ha sido resuelta fundamentalmente por Croce, con el reconocimiento de que se ha tratado de corrientes políticas y publicistas que tenían un significado y una importancia en cuanto expresaban exigencias reales en la forma dogmática y sistemática de la llamada ciencia del derecho (analizar el estudio hecho por Croce). Contra esta tendencia se dirige la polémica "aparente" de los que ejercen en la actualidad la ciencia del derecho, que no distinguiendo entre el contenido real del "derecho natural" (reivindicaciones concretas de carácter político-económico-social), la forma de las teorizaciones y las justificaciones mentales que da el derecho natural del contenido real, son en los hechos más acríticos y antihistóricos que los teóricos del derecho natural, es decir, son mulas vendadas del más grosero conservadorismo (que se refiere también a las cosas pasadas y superadas "históricamente" y por lo tanto barridas). 3) La polémica, en realidad, está dirigida a frenar la influencia que podrían tener, especialmente sobre los intelectuales jóvenes, las corrientes populares del "derecho natural", o sea aquel conjunto de opiniones y creencias sobre los derechos "propios", que circulan en forma ininterrumpida en las masas populares, que se renuevan de continuo bajo el empuje de las condiciones reales de vida y por la espontánea comparación entre el modo de ser de los diversos estratos.

La religión tiene mucha inflencia sobre estas corrientes. La religión en todos los sentidos, desde aquella sentida y vivida realmente hasta la organizada y sistematizada por la jerarquía, no puede renunciar al concepto de derecho popular. Pero sobre estas corrientes influyen, a través de meatos intelectuales incontrolables y capilares, una serie de conceptos difundidos por las corrientes laicas del derecho natural y se convierten también en "derecho natural", a través de contaminaciones de lo más variadas y caprichosas, ciertos programas y proposiciones afirmadas por el "historicismo". Existe por consiguiente una masa de opiniones "jurídicas" populares, que asumen la forma del "derecho natural" y son el "folklore" jurídico.

La importancia no pequeña de tales corrientes ha sido demostrada por la organización de las "Cortes de Apelaciones" y de toda una serie de magistraturas arbitrales o de conciliación, en todos los campos de las relaciones individuales o de grupo, que sería necesario juzgar teniendo en cuenta el "derecho" tal cual es entendido por el pueblo, controlado por el derecho positivo u oficial.

No se puede pensar que la importancia de esta cuestión haya desaparecido con la abolición de los jurados populares, ya que ningún magistrado puede prescindir en alguna medida de la opinión pública: es probable quizás que la cuestión se replantee de otra manera y en medida mucho más extensa que en el pasado, lo que no dejará de suscitar peligros y de plantear una nueva serie de problemas a resolver.

Prehistoria contemporánea. Raffaele Corso designa como "prehistoria contemporánea" al complejo de los hechos folklóricos: lo cual es sólo un juego de palabras para definir un fenómeno complejo que no se deja definir brevemente. Se puede recordar al respecto la relación entre las llamadas "artes menores" y las "artes mayores", es decir entre la actividad de los creadores de arte y la de los artesanos (de los objetos de lujo o, por lo menos, no utilitarios en lo inmediato). Las artes menores han estado siempre ligadas a las artes mayores y de ellas han dependido. Así, el folklore ha estado ligado siempre a la cultura de la clase dominante y, a su modo, ha extraído de ella motivos que entraron en combinación con las tradiciones precedentes. Por otro lado, no hay nada más fragmentario y contradictorio que el floklore. De cualquier manera se trata de una "prehistoria" muy relativa y discutible, y nada sería más disparatado que querer encontrar en una misma área folklórica las diversas estratificaciones. Pero aún la comparación entre áreas diversas si bien es la única dirección metódica racional, no puede permitir conclusiones taxativas sino únicamente conjeturas probables ya que es difícil hacer la historia de las influencias que cada área ha acogido y frecuentemente se parangonan entidades heterogéneas. El floklore, al menos en parte, es mucho más móvil y fluctuante que la lengua y los dialectos; lo mismo se puede decir, por otro lado, de la relación entre cultura de la clase culta y lengua literaria: la lengua se modifica en su parte sensible mucho menos que el contenido cultural y sólo en la semántica se puede, naturalmente, registrar una adhesión entre forma sensible y contenido intelectual.

Los cantos populares. Una división y distinción de los cantos populares formulada por Ermolao Rubieri: 1) los cantos compuestos por el pueblo y para el pueblo; 2) los compuestos para el pueblo pero no por el pueblo; 3) aquellos no escritos ni por el pueblo ni para el pueblo, pero adoptados por éste, por estar de acuerdo a su manera de pensar y de sentir.

Me parece que todos los cantos populares se pueden y deben reducir a este tercera categoría ya que lo que distingue al canto popular en el cuadro de una nación y de su cultura, no es el hecho artístico, ni el origen histórico, sino su modo de concebir el mundo y la vida, en contraste con la sociedad oficial. En esto, y sólo en esto hay que buscar la "colectividad" del canto popular y del pueblo mismo. De lo anterior se derivan otros criterios de investigación del folklore: que el pueblo mismo no es una colectividad homogénea de cultura, y que presenta numerosas estratificaciones culturales, variadamente combinadas, que en su pureza no siempre pueden ser identificadas con determinadas colectividades populares históricas; siendo verdad, sin embargo, que el mayor o menor grado de "aislamiento" histórico de estas colectividades da la posibilidad de una cierta identificación.

PARTE SEGUNDA

CRONICAS TEATRALES

(del *"Avanti"*, 1916-1920)

"Hamlet", con Ruggeri en el Carignano. La compañía de R. Ruggeri ha repuesto *Hamlet* y si el laudable esfuerzo que el actor ha hecho para dar de *Hamlet* una representación plenamente humana no puede sin embargo decirse que Shakespeare haya sido bien interpretado. Seguro: porque en las obras del trágico inglés no existe sólo el protagonista y la tragedia no es únicamente su tragedia. La característica de la obra maestra (dicho así, en general) consiste en la saturación de poesía de cada palabra, de cada acto, de cada persona del drama; nada hay inútil, nada que descuidar, aún cualquier pequeña señal concurre a la catástrofe y es indispensable para justificarla. Vuélvase trágico sólo a *Hamlet* y déjese a los otros en la penumbra y la tragedia corre el riego de convertirse en un drama de arena, una carnicería caprichosa y casual. Todos los personajes son grandes en la concepción shakespeariana: fuertemente puestos de relieve y tomados en el turbión de fatalidad que tiene en *Hamlet* la víctima principal y si no se alcanza a dar todo aquéllo que exige la concepción de la obra, *Hamlet* continuará siendo piedra de toque para la virtud plástica de nuestros mejores actores pero no será el *Hamlet* de Shakespeare y el público, persuadido sin embargo de haber escuchado una obra maestra (todos lo dicen y desde hace tanto tiempo) saldrá del teatro con alguna decepción y levemente inclinado a no creer del todo en las obras maestras.

(Febrero 20 de 1916)

Velada de honor de Ruggero Ruggeri en el Carignano. Ruggero Ruggeri anuncia para el viernes su velada de honor con *L'Amico delle donne* [El amigo de las mujeres] de A. Dumas. Ruggeri en su breve permanencia en Turín y en limitado número de representaciones que ha podido ofrecer, ha demostrado estar fuera de todo

papel convencional. Su potente personalidad supera todo profesionalismo. Lo trágico de *Hamlet* no fija en el carácter del actor ningún hábito adquirido. La "fascinación eslava" del *Bosco Sacro* [Bosque Sagrado] encuentra en él la rapidez expresiva que no puede darle un cómico que por la continuidad de su función se deja dominar por hábitos físicos y vocales que nivelan los caracteres cómicos más dispares. Por eso el público con justicia ha rendido siempre homenaje y lo hará una vez más el viernes, a las dotes excepcionales de Ruggero Ruggeri.

(Marzo 2 de 1916)

"Las memorias de don Rodrigo" de los hermanos Quintero en el Alfieri. Una sucesión de pequeños cuadros apenas esbozados, de figurillas cómicas, sentimentales y grotescas, forman toda la comedia de los hermanos Quintero: *Las memorias de don Rodrigo.* Ninguna novedad ni de ambiente ni de caracteres. Don Rodrigo es un viejo español que enriquecido a través de una vida de penurias y de trabajo infatigable se ha formado una filosofía de la vida discretamente banal y convencional y escribe sus memorias en las que muchas famas usurpadas encontrarán su implacable ajusticiador. En torno suyo y a su filosofía, gira el mundo circundante: los hijos, idiotas o incapaces que lo llevan a la ruina, los nietos que se adaptan para extraer de lo que hubiera sido motivo de elegancia y de *bon ton* los medios de vida, y de relaciones encasilladas según los tipos que puedan provocar el epigrama y el desprecio en los labios del solitario. Y así como don Rodrigo, o más bien dicho los hermanos Quintero, no son demasiado profundos observadores de la vida o filósofos demasiado agudos, así los hechos que deberían ser apostillados por el protagonista son, a menudo, fastidiosamente monótonos, fatuamente superficiales y la comedia si no hubiera sido dirigida por Ermete Novelli y una joven colaboradora suya, Hesperia Sperani, hubiera caído sin infamia y sin alabanza..

(Marzo 18 de 1916)

Teatro Inglés. La compañía de Luigi Carini pondrá mañana en escena una novedad de un autor inglés: *L'Onore di John Glayde* [El honor de John Glayde] de Alfredo Sutro. Como a quien tiene el estomágo pervertido por el uso excesivo de dulces nauseosos con-

viene aconsejar un buen vaso de ginebra, así el público habituado a escuchar las frívolas construcciones cerebralmente idiotas del teatro francés podrá disfrutar mucho con un contacto un poco vivo y simpático de las producciones del teatro inglés. Estas, además, de la revelación de un mundo moral, algo distinto al nuestro, tienen el valor de un *humour* no superficial y de palabra, un fundamento espiritual a través del cual las contradicciones y las incongruencias de la vida son vistas desde un ángulo visual nuevo, original para nosotros y aunque sin esfuerzos ni charlatanerías.

Naturalmente, es preciso escucharlo, persuadidos ya que, cuanto de extraño y distinto de lo acostumbrado pueda presentársenos, no es la resultante de un esfuerzo escénico sino la consecuencia natural de un mundo distinto al nuestro por las costumbres, por tradiciones de ideas y de cultura.

(Marzo 20 de 1916)

Il Grand-Guignol en el Carignano. Il Grand-Guignol ha llevado al escenario de este teatro sus figuras de pesadilla, su realismo cruel e ingenuo al mismo tiempo, la representación de una vida exasperada y sobresaltante de terror y espasmo. Ninguna interioridad, ningún choque dramático de conciencia y de caracteres.

De la tragedia solo tiene la máscara exterior, el espasmo físico que busca comunicarse al espectador alelado, con un escalofrío irresistible. Es necesario decir que Alfredo Sainati y Bella Starace son maestros en el logro de los efectos que se proponen conseguir. La materia bruta, los detalles de actos abominables de crónica policial se organizan en la elasticidad de su personalidad artística que sabe expresarse de las maneras más truculentas y más sanguinariamente sugestivas. Y así el espectador que va al teatro para encanallarse, para sentir un sacudón de los nervios que le dé la impresión de la vida ficticia del lupanar, del bajo fondo, está satisfecho y aplaude.

(Abril 25 de 1916)

"La malquerida" de Benavente en el Carignano. La malquerida de Benavente ha hecho recordar a alguno las producciones del teatro clásico. Naturalmente, cualquier observación es posible: un ánfora de Samos se asemeja más a un jarro de Montelupo que al

lupomannaro * y así la trama de *La malquerida* puede hacer recordar a Esquilo y a Shakespeare. En ella también, en realidad, una pasión perversa atenaza a dos criaturas humanas y es instintiva, elemental, debida al hado pero la tragedia se exterioriza en forma grandguinolesca y por ello sin profundidad de vida interior, sin tormentos y arranques líricos, reduciéndose a gestos brutales. La jovencita Rosario no ha sabido nunca ni podido amar como padre al nuevo marido que ha tomado su madre; y por otra parte este odio injustificado hace que Renzo no pueda ver en ella una hija: y una pasión morbosa se adueña de él. Para no dejarla ir de la casa hace matar al novio, monta una trama infernal para arruinar a un inocente, un pobre Cristo enamorado de Rosario, pero no logra impedir que la verdad sea conocida por su esposa, quien, para salvar el honor de la familia y porque comprende que en la pasión del hombre existe un elemento imponderable de fatalidad, está dispuesta a perdonar, más cuando un beso que debería ser de reconciliación, de olvido, revela a Rosario que ella ama a su padrastro y los dos se estrechan desesperadamente comprendiéndose al fin, la madre ruge su venganza, su cólera y cae asesinada por Renzo. En el drama no hay nada más que la trama hábilmente conducida de modo que la intriga vaya creando malentendidos, enredos psicológicos que determinan un crescendo y preparan los ánimos para el golpe final. Pero la habilidad más o menos grande de los constructores de *ficelle* no puede sustituir lo que solamente puede volver humanas y lógicas aún las más bestiales vibraciones de los sentidos. Particularmente eficaz fue la interpretación de la Starace-Sainati.

(Abril 30 de 1916)

"Il titano" [El titán] *de Niccodemi en el Carignano.* La guerra ha impuesto, evidentemente, también una moratoria al arte. La acción que se desenvuelve en el frente, dirige todas las energías de los hombres de buena voluntad a la práctica, a la especulación de la exaltación pasajera, que oportunamente estimulada da un buen producto de aplauso y de caja. Santa retórica se dice de las manifestaciones semejantes del pasado, del Risorgimento; porque ni Berchet, ni Silvio Pellico, ni Giusti, ni Dall'Ongaro, ni Poerio, ponían un fin económico al arte patriótico. Vulgar especulación debe simplemente juzgarse la de Niccodemi que ha hilvanado alegremente,

* Licántropo

con aquella habilidad que ha conquistado en su aprendizaje de autor hecho a todas las pequeñas astucias de la escena, una comedia de palpitante actualidad.

Los personajes son cuatro convencionalismos: el bien absoluto (Marco Asciani), el mal absoluto (Gilberto Guidi) su cuñado, la *inocencia ajada* (hermana de Marco), la *inocencia ingenua y elemental* (una niñita). Marco ha participado en la guerra con sus dos hijos; éstos han dejado en ella la vida, él ha escapado de milagro y su mujer ha muerto de tristeza. Saliendo del hospital, renovado de cuerpo y de alma, mientras se dispone a convertirse en el apóstol de una vida nueva, de una nueva moral, es envuelto en un escándalo de fraude en aprovisionamientos militares. Es Gilberto, el hombre de la prehistoria, el bruto lleno de vicios, quien habiendo sido puesto por él al frente de su propia banca, ha especulado con la vida, con la integridad de los soldados para enriquecerse, para alimentar su baja codicia de gozador. Marco pierde en la crisis todo el patrimonio y mientras antes era llamado titán por la férrea voluntad que demostraba en los negocios, ahora se llama a sí mismo titán porque descubre que para ser modesto empleado es necesario una fuerza moral muy superior a la exigida para ser *capitalista*. Gilberto desaparece silenciosamente en la sonriente marina de Anzio porque la conciencia se ha convertido en su carcelera implacable, y decide no regresar nunca a la prisión a fin de que la nueva Italia no vea más la fisonomía del estafador militar. Esta es la trama desnuda, engrosada por los más diversos rellenos del repertorio: una puerta volteada, un marido que está por estrangular a su mujer para hacerse consignar sus valores, un hermano que cree por un momento a la hermana adúltera con... el marido, una requisitoria formidable contra los proveedores militares, que recuerda la filípica contra los curas de la *Morte Civile* de Giacometti, una pequeña Scampolo que, como un pequeño papagayo amaestrado recita graciosamente las ingenuidades más artificales de este mundo y así de seguido.

El golpe era seguro. La perorata contra los proveedores, elocuente como una bruñida oración de procurador fiscal, suscitó los frenéticos aplausos de la platea (ingreso) y de la galería: las butacas y los palcos prudentemente se abstuvieron. Los actores solo eran fonógrafos y no pudieron, por carencia de materia prima, crear ningún carácter. Ruggeri es tan artista que se mantiene alto aún en semejantes fruslerías teatrales y Niccodemi, como el Gilberto de su comedia encontrará en su conciencia la carcelera que lo castigará por haber especulado con el drama nacional para alcanzar en poco

tiempo sólo aquello que un honesto y largo esfuerzo le habría dado de igual modo.

(Mayo 18 de 1916)

Ruggero Ruggeri en "Macbeth", de Shakespeare, en el Carigna no. En un ensayo muy reciente sobre Shakespeare, Romain Rolland ha expresado incidentalmente un juicio que es el mejor reconocimiento crítico de lo trágico del autor inglés: "Shakespeare al crear sus personajes procede sin esfuerzo; se hunde en el corazón de cada uno y con él reviste su pensamiento, su forma, su pequeño universo; él nunca muere por Fuera." Caen así todas las interpretaciones que de *Macbeth* la crítica periodística ha fraguado recientemente para el gran público. No tragedia del horror ni del miedo, ni de la ambición como ha sido repetidamente llamada; tragedia de *Macbeth* tan sólo, de un hombre, de un carácter, bien definido en el espacio y en el tiempo. Él sólo llena todo el drama y es un héroe. Es una voluntad, así, sin nada más; voluntad que recibe del mundo exterior, estímulos para la acción, pero que funde éstos en su personalidad y los hace propios, sin perder un átomo de la libertad espiritual que es característica de todos los hombres y sin la cual no puede haber tragedia. Shakespeare lo ha situado en un ambiente histórico, en un tiempo y en un lugar en los cuales lo sobrenatural era también elemento de la realidad, era parte viva de las conciencias y justamente por ello, este sobrenatural no es mecánico, no es abstracción fría, no es recurso cómodo para extraer de los hechos elementos de éxito; es por cierto existencia, integración necesaria del drama.

Vemos desenvolverse este drama con una lógica interior inflexible. La predicción de las brujas en el primer acto es su iniciación. Macbeth está vacilante al principio, titubeante; la grandeza del destino que lo espera lo sacude hasta lo íntimo de su humanidad, le hace tambalear pero no destruye de un golpe en su conciencia las leyes morales que son sus bases graníticas.

"Si los hados quieren hacerme rey,
lo harán sin que yo busque la corona."

Mas la realidad lo atenaza; su mujer es el acicate de su voluntad incierta y vacilante. Lady Macbeth, criatura menos compleja, más elemental, que justamente por ello el destino troncha así, simplemente, sin encontrar resistencia, es de aquéllas que entre el

pensamiento y la acción no ponen intermedios. Tan sólo en el cuarto acto, después que la causa desencadenada por él en el mundo ha producido efectos que no podría prever, Macbeth también se reduce a esta simplicidad de concepción:

> "De ahora en adelante, los primeros impulsos
> de mi corazón serán los impulsos de mi mano".

Macbeth, en este punto, se ha reencontrado a sí mismo: pero a través de cuantas sangrientas experiencias! El asesinato del rey y de sus custodios ha hecho caer la primera envoltura de su humanidad. El abismo ha llamado al abismo, según su trágica necesidad. La locura parece aferrarlo por un instante con el tormento de la sombra de Banco. Pero él, con su fuerte voluntad vence estos reclamos morbosos de la conciencia. La mujer es ya una sombra, presa de alucinaciones sangrientas; el guerrero escocés no intenta más, no vacila más. Todo se le vuelve adverso pero él está seguro de su fortuna.

La segunda predicción de las brujas ha producido en él esta seguridad: Ninguna sanción terrena podrá castigar sus delitos. Y Macbeth corta todos los hilos que ligan la vida de cada hombre a la de sus semejantes. Nada lo hace estremecer. La muerte de Lady Macbeth, por él tan amada, no arranca un lamento a sus labios; su corazón se ha vuelto piedra; sólo vive la voluntad atroz.

Lady Macbeth sucumbe a la visión de los fantasmas que ella misma ha suscitado. En el fondo, una débil que solo la exasperación convierte en furia perversa. Como en su novela grotesca, Chamisso personifica en la sombra que ha huído, la conciencia de Pietro Schlemil, Sakespeare representa plásticamente en la muerte del sueño el remordimiento de la mujer. Y el sueño mata a aquel ya vibrante haz de nervios, en el cual la lámpara de la vida solo dá algunos inciertos resplandores.

La sangre corre a raudales en esta tragedia. Se tiene la pesadilla del rojo al revivirla íntegramente. El rey Duncan, sus dos guardias de corps, Banco, Lady Macduff, y toda su familia mueren y todas estas muertes son necesarias a la acción, fatales, dadas las premisas. Un horrible torbellino ha ofuscado a Macbeth; Banco lo había comprendido en seguida, desde la primera predicción de las brujas:

> "Pero mira que a veces el demonio
> nos engaña con la verdad, y nos trae
> la perdición envuelta en dones
> que parecen inocentes."

Pero es necesario que Macbeth vea todo el abismo en el cual se ha precipitado para persuadirse de ello. Necesita ver moverse la selva y que un hombre nacido por los fierros del cirujano, lo turbe demostrándole que era vana su seguridad. Sólo entonces el titán del mal, siente que todo se ha derrumbado en torno suyo y se vuelve de nuevo débil, temeroso, hombre en suma. Y la justicia lo alcanza.

Ruggeri dará esta noche la obra gigantesca de Shakespeare. Es un acontecimiento artístico ante el cual no pueden permanecer extraños nuestros lectores, quienes por el contrario, por estar menos intelectualmente corrompidos, son los más dignos de aproximarse y de sentir los estremecimientos de pasión del trágico inglés. ¿Podrán Ruggeri y sus colaboradores expresar íntegramente estos estremecimientos, esta vida intensa que anhela la destrucción, la matanza infecunda? Veremos.

(Mayo 23 de 1916)

Ver proyectada en la escena, encarnada en personas que actúan y que hablan, confinada en un determinado horizonte, una obra que para nosotros vive sólo en la vida de las palabras, de las imágenes que la fantasía recrea, de los signos materiales del papel impreso, produce siempre un choque que no se alcanza en seguida a superar. Algo se interpone entre vosotros y la obra, una personalidad extraña que se vuelve invasora, fastidiosa a veces, y a quien es necesario habituarse. Como todas las obras de poesía, la tragedia de Shakespeare vive autónoma en el ámbito de las palabras. La sugestión de vida no precisa la concretización escénica para atraernos a su cerco fatal. Al contrario. Todo choque brutal con cuanto es convención, medio, constricción violenta, adaptación a las exigencias de la hora y a las posibilidades interpretativas, produce desgarramientos dolorosos, mortificaciones humillantes. El arbitrio de dirección que arranca y reduce, no puede dejar de ser sacrílego. La obra debe permanecer tal cual se derrama, de la fantasía del autor, vibrante y palpitante de vida. Cada palabra tiene una razón, cada postura física y espiritual, deriva necesariamente de una personalidad que ha sido concebida de aquel modo dado y de ningún otro.

Todo el cuerpo deviene lengua que expresa un mundo interior bien definido y tallado entre las infinitas posibilidades que la libertad crea. Es preciso habituarse a pensar en el Macbeth de Ruggeri y olvidar un tanto el de Shakespeare. Y el uno es infinitamente inferior al otro y la adaptación no puede realizarse con facilidad, sin mortificaciones.

Ruggeri ha buscado, en cuanto le ha sido posible, reducir la tragedia a su persona. La ha modernizado, en cierto sentido, porque las obras que acostumbra a dar con más éxito se circunscriben a un solo héroe que como el tenor de los melodramas se convierte en centro del universo. Y en cambio Shakespeare es polífono: las acciones del héroe encuentran resonancias en cada ambiente donde actúa, no permanecen como afirmaciones de hechos sino se vuelven actos, plásticamente representados. La fragmentación de muchos detalles perjudica así enormemente a la representación del héroe mismo, lo vuelve menos vivo. Ver ante nosotros la prueba de voluntad del rey Duncan, vale más que sentirla recordar por el asesino. Ver como Banco es arteramente degollado, acrecienta el horror de la reevocación del espectro. Ver como estaban vivos Lady Macduff y sus hijuelos, y como los sicarios tronchan en su garganta la palabra ingenua, la reprensión femenil, es necesario para el efecto de conjunto sinfónico de este surco fantasmagórico de sangre y de horror. El tirano lo es por los abusos inhumanos que realiza, no por las palabras que salen de sus labios. La obra así amputada se convierte en un muñón, grotesco quizás. La expresión de Macduff que compara a la mujer y a los hijos con una clueca arrebatada junto con sus polluelos por un buitre, no habría hecho reír a la platea si ésta hubiese tenido ante sus ojos el cuadro de la matanza cumplida fríamente por la voluntad del rey.

Pequeñas observaciones que se podrían multiplicar si ello no fuese inútil y si no sintiéramos hacia Ruggeri una gran gratitud aún por lo poco que nos ha dado y que sirve de estímulo para acercarse con más amor a la obra. Como no servirá para nada observar que Ruggeri está tan inficionado por la lepra danunzianna vacua y declamatoria, que demasiado a menudo su reflexión crítica es sobrepasada y ahogada en una sentimentalidad melodramática que desentona terriblemente con la creación de Shakespeare, ni decadente ni enferma de modernidad florida y *liberty*.

Y el público, también él compenetrado del esfuerzo que Ruggeri, la Vergani y los otros han hecho, ha aplaudido y tal vez con verdadera convicción.

(Mayo 25 de 1916)

Melancolía... Un preconcepto aún sólidamente arraigado hace creer a muchísimos que el teatro es uno de los lugares de diversión, más o menos honestos, según el caso, cuya carencia no debe signifi-

car un perjuicio, antes bien, para muchos, los clericales, por ejemplo, debe conceptuarse como una suerte. De allí que nadie haya señalado ni lamentado que en Turín, desde hace más de un mes y medio no se haya abierto ningún teatro digno de tal nombre ni se haya preguntado cuál pueda ser la causa de este extraño acontecimiento.

Porque no es ciertamente la guerra, con sus contragolpes, lo que ha determinado la clausura. Al contrario, la falta de un centro de reunión no banal, ha dado oportunidad a un pulular malsano de variedades y de "cancionetisterías" en los que, por desesperación, van a terminar no tan sólo todos los aburridos, sino también, todos aquellos que después de una jornada de labor febril y pesada, sienten la necesidad de una velada de distracción, precisan una ocupación cerebral que complete la vida, que no reduzca la existencia a un puro ejercicio de fuerza muscular. Porque ésta es una de las razones que da un valor social al teatro. Junto con la actividad económica práctica y la actividad cognoscente, que nos hace curiosos de lo ajeno, del mundo circundante, el espíritu necesita ejercitar su actividad artística. Trabar ésta es limitar arbitrariamente nuestra personalidad. y ésta se venga a expensas nuestras. La abstinencia artificial lleva al vicio solitario, la ausencia de buenas posibilidades para el recreo intelectual, hace pulular lugares de reunión más o menos obscenos, donde se deteriora una parte considerable de nosotros mismos y se pervierte el gusto.

Una completa carencia de espectáculos teatrales no se había visto nunca en Turín. La comuna misma, cuando era dirigida por hombres menos canallas intelectualmente, se preocupaba del hombre y con razón. Cuando el Carignano era todavía dirigido por el Municipio se hacía con las mejores compañías, contratos especiales, que permitían a los turineses saber donde poder dirigirse para gastar útilmente sus centavos. El municipio se interesaba en regular el balance de todas las actividades urbanas; hacía lo que debiera hacer todo ente comunal que se respete, que prevé y provee en la medida de lo posible a, las necesidades de los administrados.

Después, Turín se ha desanimado, ha perdido completamente toda fisonomía intelectual. Se ha convertido ya, en cuanto se relaciona con el teatro, en una sección del gran feudo del *trust* que hace y deshace, ordena y descompone, según sus intereses inmediatos y como casi siempre ocurre, aun contra sus intereses, por incapacidad industrial y estrecha visión de las cosas. Y así, mientras ciudades no tan solo como Milán y Roma, sino también como Bologna, Genova y Florencia, tienen su vida ciudadana, completa, nosotros tenemos que contentarnos con las menguadas producciones vernáculas del parque

Michelotti o las funciones del circo ecuestre del Vittorio Emmanuele. Naturalmente después los bienpensantes terminarán por pedir que un decreto del lugarteniente limite y tal vez expulse al ejército de canzonetistas que ha invadido todos los locales disponibles de la ciudad. Porque entre nosotros se pega en los dedos de los chicos que se emberrinchan, y se hace la casuística del permiso y de la prohibición pero no se procura nunca ofrecer posibilidades, de modo que las necesidades que encuentran en el berrinche o en la perversión su único desahogo, puedan, de otra forma, encauzarse en sus rectos y naturales hechos.

(21 de agosto de 1916)

Teatro y Cinematógrafo. Se dice que el cinematógrafo está matando al teatro. Se dice que en Turín, las empresas teatrales han mantenido cerrados sus locales en el período estival, porque el público deserta del teatro para llenar los cinematógrafos. En Turín surgió y se afirmó la nueva industria de los films, en Turín se han abierto cinematógrafos lujosos como no hay muchos en Europa y todas las funciones del género están siempre concurridísimas.

Pareciera, por lo tanto, que hubiera un fondo de verdad en la dolorosa constatación de que el gusto del público ha degenerado y que para el teatro se avecinan malos días.

Estamos por el contrario persuadidos que estas lamentaciones se fundan en un esteticismo apolillado y que se puede fácilmente demostrar que dependen de un falso concepto. La razón del éxito del cinematógrafo y de la absorción que hace del público que antes frecuentaba los teatros, es puramente económica. El cinematógrafo ofrece las mismas, las mismísimas sensaciones que el teatro vulgar, en mejores condiciones, sin aparatos coreográficos de falsa intelectualidad, sin prometer demasiado, manteniendo poco. Los espectáculos teatrales habituales no son sino cinematografía; las producciones más comúnmente dadas solo son tejido de hechos externos, vacíos de contenido humano, en los cuales marionetas parlantes se agitan diversamente sin alcanzar jamás una verdad psicológica, sin lograr jamás imponer a la fantasía recreadora del oyente un carácter, pasiones verdaderamente sentidas y expresadas adecuadamente. La insinceridad psicológica, la falsa expresión artística, han reducido el teatro al mismo nivel de la pantomima. Se busca, y nada más, crear en el público la ilusión de una vida sólo exteriormente distinta de la común a todos, en la cual cambia únicamente el horizonte

geográfico, el ambiente social de los personajes, todo aquello que, en la vida es argumento de cartulina ilustrada, de curiosidad visual, no de curiosidad artística, fantástica.

Y nadie puede negar que el *film* tenga por este lado, una superioridad aplastante sobre el escenario. Es más completo, más variado, es mudo, es decir, reduce el papel de los artistas a simple movimiento, a simple máquina sin alma; a aquello que en realidad son también en el teatro.

Tomársela con el cinematógrafo es simplemente ridículo. Hablar de vulgaridad, de banalidad, etc., es retórica falsa. Los que creen verdaderamente en una función artística del teatro deberían en cambio estar contentos con esta competencia. Porque sirve para precipitar las cosas para reconducir el teatro a su verdadero carácter. No hay duda que gran parte del público necesita divertirse (es decir, reposar cambiando el objeto de la propia atención) con una pura y simple distracción visual; el teatro industrializándose ha buscado estos últimos tiempos satisfacer sólo esta necesidad. Se ha convertido nada más que en una negocio, en un almacén de pacotilla barata. Sólo por excepción se dan ya producciones que tengan un valor eterno, universal. El cinematógrafo que puede llenar este cometido con más comodidad y a menor precio lo supera en el éxito y tiende a sustituirlo. Las empresas y las compañías terminarán por persuadirse que es necesario cambiar de ruta si quieren seguir existiendo No es cierto que el público deserte del teatro; hemos visto teatros vacíos durante una larga serie de funciones, llenarse de improviso para una velada extraordinaria en la que se exhumaba una obra maestra, o aún más modestamente, una obra típica de una moda pasada pero que tuviese un particular *"cachet"*. Es preciso que lo que ahora dá el teatro como extraordinario se vuelva habitual. Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais, si exigen esfuerzo y actividad para ser dignamente representados están también fuera de toda banal competencia. D'Annunzio, Bernstein, Bataille, tendrán siempre mayor éxito en el cinematógrafo. La afectación, la contorsión física, encuentran en el *film* materia más adaptable a su expresión. Y los inútiles, aburridos e insinceros recursos retóricos volverán a ser literatura, nada más que literatura, muerta y sepultada en los libros y en las bibliotecas.

(26 de agosto de 1916)

Sichel. Es uno de los actores mejor cotizados en Turín. Me dicen que es muy popular y que aun bajo los pórticos los admira-

dores se detienen a observarlo y que lo señalan a hurtadillas y recuerdan recíprocamente los momentos de hilaridad. Cierto es que en esta temporada, el Carignano ha estado siempre concurridísimo y los espectadores han dado muestra de divertirse y Sichel ha sido muy felicitado y ha tenido el honor (como se dice) de muchos aplausos para él sólo, de muchas señales de distinción. Pero yo me explico muy fácilmente la curiosidad en las calles y todo el resto. Y creo no equivocarme. He preguntado a más de uno ¿en qué consiste el arte cómico de Sichel? Nadie ha sabido responderme; nadie ha sabido definir una cosa de cuya existencia parece sin embargo estar persuadido. He preguntado: ¿por qué el repertorio de la Compañía Sichel es tan monótono, tan igual, tan descolorido?, ¿y las comedias dadas por él son las peores del repertorio general? Y he visto que la fama del valor de este autor no tiene de veras ninguna base seria. ¿Por qué los admiradores sonríen y se alegran aún de ver al actor bajo los pórticos, es decir, aún cuando no vista los ropajes de un personaje cómico? Porque la comicidad de Sichel no existe en realidad como hecho artístico, no es algo que pueda ser descripto y criticado como hecho artístico sino que es solo una impresión fugaz, una sugestión exterior, un superficialísimo fenómeno psicológico. Sichel ha encontrado su *train* especial y a él adapta todas las partes que debe interpretar. Es simpre el mismo, conserva siempre la misma expresión, la misma cara para todos los personajes. Es siempre serio y las comedias que representa son siempre alegres. Parece siempre una persona cualquiera, una de tantas personas llamadas serias que se encuentran bajo los pórticos y dicen en cambio cosas que no son serias. Tiene la cara de las personas corrientes que, por serlo, no son demasiado imbéciles ni demasiado inteligentes y los tipos que representa con predilección son aquellos de cretinos natos, de idiotas completos. Si la comedia no los quiere justamente así el actor piensa completarlos por su cuenta; tiene una media docena de intercalados distintos, que repetidos hasta la saciedad... "¡basta entenderse!", "¡comprendo todo!", etc. dan la apariencia de cretino aún al hombre más astuto. De este contraste entre la seriedad física y muscular y las palabras, las situaciones cretinas, nace para los espectadores la impresión de la fuerza cómica del actor quien, naturalmente, siendo siempre igual no puede desvertirse de ella ni aún cuando vuelve a ser el ciudadano caballero Giuseppe Sichel, respetable como cualquier otro ciudadano del mundo. Y esto basta para los espectadores que son de buena pasta. Perdonan todo, no ven en realidad cuánto hay de mecánico en esta aparente comicidad. Se divierten y no buscan más; pasan agradablemente algu-

nas horas en el teatro y no pretenden otra cosa. Sichel es el actor hecho ex-profeso para el público de mediocre capacidad. Achata todo, mediocriza todo hasta la vulgaridad, la banalidad de la *pochade*. Y se merece por lo tanto, los aplausos para él solo, las señales de distinción. Como dicen los ingleses: es el hombre más adaptable al papel que se le adapta.

(23 de septiembre de 1916)

"El Dios de la venganza" de Shalom Asch, en el Carignano. Cuando Alfredo de Sanctis presentó por primera vez esta obra de un escritor polaco muy joven, alguien pronunció el nombre de Shakespeare como punto límite de referencia crítica. Pero se está muy lejos de la revelación clamorosa de un genio dramático y se está especialmente bien lejos de justificar la oposición intentada por algún otro contra el crudo realismo del autor quien pone en escena un burdel y gente de burdel. Pero sin exagerar, con mucha cautela, como fondo escénico y moral más que como máquina dramática íntimamente necesaria.

El drama está en la conciencia del viejo hebreo Jankel Scepsiovitische; ha logrado salvar en el naufragio de su vida de especulador del placer al menos un sentimiento elementalmente humano: el amor por la hija, de quien su espíritu íntimamente religioso espera la redención. Y el dios de su raza lo castiga en este amor, en este residuo de humanidad. La virgen está envenenada por el ambiente vicioso; el ejemplo de la madre, el contacto con las mujeres de la casa, han pervertido su espíritu y sin protesta, sin rebelión, naturalmente, cae en el pecado. Los tres actos no son muy completos ni muy densos de dramaticidad. Un solo carácter rígidamente esculpido y profundamente vivido: el viejo padre. En él se agota la acción. La materia putrescente de la casa de tolerancia está presentada revestida de un blando romanticismo amanerado, sin demasiadas palabras, es cierto, por el contrario, con una esquelética representación que en cierto momento impresiona, pero también sin una justificación íntima. La lucha es entre el hebreo Jankel que cree y el viejo dios que trastorna su creencia arrojándolo de nuevo al fango. Alfredo de Sanctis ha puesto bien de relieve este único carácter del drama: la última escena, de la rebelión del viejo contra el implacable Jehová ha sido un verdadero triunfo para el actor que en su mesura y corrección fue de una eficacia estupenda. Otro actor se ha distinguido: Bissi,

en el atuendo de una figurilla humorística del mundo hebraico, esbozada con vivacidad y llena de vida representativa.

El drama ha conquistado lentamente, pero se ha impuesto por lo que hay en él de vital. La última escena, la escena culminante de la acción, ha procurado a los actores cinco o seis llamados.

(Octubre 21 de 1916)

"Robespierre" de Sardou en el Carignano. Un drama inédito de Sardou, y sobre Robespierre. Teatro concurridísimo; el público se interesa vivamente en las producciones teatrales que reconstruyen un período histórico, que prometen la reconstrucción completa, con personas vivas y parlantes, de un período histórico que impresiona vivamente aún en la narración impersonal, en la que los acontecimientos están ordenados lógicamente según el principio de causalidad, en donde cada uno pierde mucho de su individualidad activa y aparece sólo por lo que de real ha creado,y dejado. Mas el drama de Sardou, aparte del elemento artístico completamente ausente, no ha cumplido ninguna promesa. El Robespierre de la historia da sólo el nombre a la obra; de lo que constituye su personalidad de revolucionario no se dá nada, salvo una tonta representación de terror a los muertos, a las sombras de los decapitados. Sardou imagina en torno a Robespierre un drama común; el drama de la paternidad violentada. Y encierra la historia entre esta trama: Maximiliano en los días del terror encuentra a un hijo que le naciera de una aristócrata y lucha por salvar de la guillotina al joven y a su madre. Pero el odio y el miedo que ha sembrado a su alrededor tienden continuamente asechanzas a su sentimiento paterno y como supremo ultraje arman la mano del hijo contra el padre. Más el hábil escenógrafo francés no logra hacer olvidar al Robespierre fijado ya en las conciencias a través de la historia: el drama que elige para buscar efectos sensacionales permanece como una superficial sucesión de escenas y de diálogos que deberían parecer dramáticos para el protagonista tal como es históricamente conocido y que en cambio ha sido completamente vaciado de su verdadera y concreta vida, la de revolucionario. Así, los cinco actos pasan en su pueril y convencional mecanicidad teatral aplaudidos mediocremente y termina en la última escena, la del parricidio sin que este último golpe alcance a sacudir y conmover. Sardou ha violentado a la historia, ha puesto en escena un Robespierre de su invención que debería haber sido más

hombre y menos personaje; pero no ha sabido crear este hombre, y ha producido un fantoche ridículo.

Alfredo de Sanctis ha contribuído en mucho con su arte a elevar la obra, pero muy a menudo él mismo, por lo refractario de la materia ha resultado convencional.

(29 de octubre de 1916)

"La Nemica" [La enemiga] *de Niccodemi en el Carignano.* Dario Niccodemi se ha construído un mito teatral y esto sirve para explicar en gran parte el éxito espectacular de las obras del afortunado escritor ítalo-francés. Viene de repensar las ideas de Ricardo Wagner sobre el drama musical y de refugiarse en la antología medieval germánica para poder dar el máximo realismo poético a las criaturas de su fantasía y hacer más sustancialmente sugestiva su música, trasladando el auditorio a un mundo sobrenatural en el cual el lenguaje musical sea imaginado posible y natural. Pero lo que en Wagner es búsqueda afanosa de mayor sinceridad fantástica, en Niccodemi es un medio para el éxito. Su mundo mitológico es la aristocracia; el público que llena los teatros y vuelve rentable la profesión de escritor dramático, es la pequeña burguesía. La insinceridad de Dario Niccodemi busca su justificación, busca volverse natural y posible suavizándose. Una idea moral elementalísima, o que alcance a hacer presa en seguida en el público sentimental, pronto a conmoverse y a volverse sauce llorón, se convierte en sustancia del drama, no por su propia fuerza, por su profunda humanidad, sino porque sirve de cauterio y destaca dos clases, dos concepciones a cual más ficticias y artificiales: la aristocrática y la pequeño burguesa. Los choques que de ahí se derivan, los discursos que posibilitan hacer la pequeña prédica, toda la mala literatura de los escritores sociales del bajo romanticismo francés como Eugenio Sue o Dumas (hijo), se dan cita y tocan el corazón y arrancan el aplauso. Así en el *Aigrette,* así en esta novísima *Nemica.* La *ficelle* es siempre la misma. En la *Nemica* la trama, es también más complicada y las entrañas son aún más violentamente sacudidas. Roberto de Nièvres es odiado por su madre; una muchacha que lo ama, la hija de un notario que quisiera volverse duquesa, rechazada por él, le revela un misterio; Roberto es hijo de un amor culpable de su madre, es un intruso que ha usurpado al segundo génito las riquezas, el título, toda la fortuna y las sonrisas de la vida. El alma medieval de la madre odia en él la culpa, la usurpación. Gran golpe. Niccodemi

evidentemente había ubicado su obra, sobre esta desviación feudal del alma de una madre. De otro modo no se comprendería el personaje del notario Regnault, depositario de todos los escándalos aristocráticos y que es introducido a propósito para preparar el choque entre madre e hijo. Pero en el segundo acto el drama se complica y alcanza el colmo del éxito externo. En la escena culminante Roberto llega a saber que Anna de Nièvres no es en realidad su madre, que él es hijo natural del duque fallecido. La revelación de la hija del notario no era exacta pero es utilizada magníficamente para la progresión de los efectos. En el tercer acto el desenlace se coordina con la guerra. Roberto y su hermano Gastón van a combatir: Gastón muere y su última palabra "madre" une de nuevo los lazos entre Roberto y Anna de Nièvres; Roberto reencuentra una madre. El efecto era seguro y el éxito fue grande, también por la excelente interpretación de la compañía Di Lorenzo-Falconi. El análisis hecho al principio es el único que puede hacerse: es preciso justificar el éxito porque no se lo puede explicar con razones que interesen de cerca al arte.

(Noviembre 9 de 1916)

Armando Falconi. No sé si Armando Falconi es como se dice en la jerga de los cronistas teatrales, un hijo del arte. No soy un registrador de la crónica, un documentador, y me falta la prueba justificativa de este objeto. Pero, por otra parte, eso poco importa. El acta de nacimiento no explica mucho en el fondo sobre las cualidades de un individuo. Conocer el ambiente donde un carácter se ha formado no sirve a menudo más que para inducir a error. Lo que importa es acertar si este carácter existe verdaderamente y cuál es su peso específico, la individuación específica. Tratándose de un actor dramático lo que importa es acertar si de actor se ha vuelto artista, si su humanidad se distingue verdaderamente de aquélla de los infinitos mortales por la capacidad de recrear los individuos concretos que crea la fantasía de los autores, por la capacidad de olvidarse en esta recreación a sí mismo como tal, para absorber, asimilar y expresar íntegramente todos los elementos de individuación concreta con los cuales el escritor ha realizado su intuición dramática. Pero así como existen pocos hombres que sean caracteres desde el punto de vista moral, así también existen pocos actores que sean artistas, es decir, caracteres desde el punto de vista de la vida artística. Lamentarse de ello sería perfectamente inútil; y hacer creer lo

contrario sólo puede ser tarea de la hipócrita cortesanía periodística, que crea un Marcello de cualquier villano que hace partidismo (ejemplo reciente Antonio Salandra), así como de cualquier histrión que dirige una compañía y sabe dirigir bien sus asuntos hace un Salvini o una Ristori.

Con esto no se dice que los demás no sean también necesarios, y en cuanto cumplen una tarea necesaria no sean respetables. Sin embargo, y eso es todo, es preciso colocarlos de nuevo en su lugar y tener conciencia clara de su valor y de su actividad. Esto para todas las expresiones de vida tanto moral como artística. Estas otras personas se pueden clasificar dividir en categorías, porque su persona se confunde en el gris de una colectividad, sus características no alcanzan a permitirles emerger de la multitud de sus semejantes, sus variadas actitudes constituyen una serie, como ocurre precisamente en la industria mecánica. Son siempre la misma rueda, la misma válvula, el mismo bulón, que puede aplicarse indiferentemente a un centenar o a un millar de máquinas diversas. La serie para los actores dramáticos se llama papel y el papel en la época de la *commedia dell'arte* se llamaba máscara. Lo que en la jerga de los cronistas teatrales se llama hijo del arte no es sino la expresión moderna de un hecho de un antiguo pasado: hijo del arte quiere decir máscara. He aquí por qué he comenzado preguntándome si Armando Falconi pertenecía también por su estado civil a esta respetable categoría. Porque aun si por ventura, su árbol genealógico estuviese en blanco en este aspecto, no por ello pertenecería menos a la categoría. Falconi, que se ha hecho una máscara de la comicidad; una máscara, es decir, algo inarticulable e inmutable: algo que sólo casualmente se vuelve expresión, porque casualmente la mueca continuada puede ser también expresión de vida, ya que de otro modo, sólo es mueca, nada más que truco exterior. El cual puede también agradar, puede hacer reír y procurar éxito, pero no produce arte, no es un hecho estético; es simplemente un hecho comercial. Necesario, en cuanto la producción dramática es aún en gran parte un hecho comercial, y por ello respetable. Mas el respeto no puede trocarse en admiración y mucho menos en admiración por otro hecho que no existe. Pensad en ello y veréis que tengo razón. Como la he tenido en hacer disgresiones, porque debiendo hablar de un hecho que no existe (Falconi artista) he debido partir de premisas que quitaran a la conclusión toda apariencia de malignidad y de crítica exagerada.

(Diciembre 8 de 1916)

Tina di Lorenzo. Existe un prejuicio aun arraigado en muchos pero ya liquidado por la categoría de los hombres que piensan. Por él se clasifican los hombres y se los juzga según los caracteres comunes que aparentan tener entre sí. Se sigue precisamente el criterio propio de las ciencias naturales que deben clasificar las plantas y los animales y no pueden hacerlo sino según las formas que aparecen en la superficie de estos seres. Mas la clasificación no es precisamente la forma de conocimiento que debe adoptarse con los hombres, ni es una forma de juicio el lograr fijar los tipos (serie de seres semejantes representados por ejemplares que sintetizan sus características). Porque en los hombres que podemos estudiar y conocer también en sus cualidades individuales, lo que nos interesa y precisamente el individuo y el complejo de dotes que lo hacen inconfundible en la especie: que lo vuelven insustituible por cualquier otro ejemplar de su especie. Lo que puede decirse de los hombres en general (y cualquier hombre, aun el más comúnmente llamado común, tiene algo que lo hace interesante en sí) se debe decir especialmente de aquel cierto número que expresa su actividad a través de formas de vida en las que la fantasía creadora tiene el predominio absoluto sobre la lógica. Si la lógica puede todavía decir cómo establecer categorías (escuelas, costumbres, etc.) la fantasía sólo es exclusivamente individual. Y los actores de teatro, cuando son artistas son justamente esta clase de individuos. Y Tina di Lorenzo es una de ellas. Por lo mismo no puede ser clasificada ni siquiera en esa categoría —lisonjera aparentemente— de los grandes. Porque decir grande, significaría establecer una escala de valores, recurrir a comparaciones, clasificar. Y en cambio el artista no es grande o pequeño, es o no es, simplemente. El estudio puede dirigirse solamente a la observación de cómo es artista, puede dirigirse a establecer cómo se desarrolla esta particular actividad suya, que es toda suya, que es lo que nos interesa. Recoger el instante vivo, abandonarse al fluir de esta vida y sentirla en sí como algo sólidamente compacto, que se impone a la admiración, que nos domina en ese momento como si fuese el mundo todo, el único mundo existente. Nos basta afirmar en la Di Lorenzo, la existencia de esta actividad fantástica. Ella se afirma concretamente cada vez que el papel a interpretar le da la posibilidad de recrear una mujer que verdaderamente tenga vida. La Di Lorenzo logra adentrarse en su alma, comprender su necesidad psicológica y convertirse en ella.

Toda obra dramática es una síntesis de vida, es un fragmento de vida. El artista debe continuar el trabajo fantástico del autor. En la síntesis, en el fragmento debe sentir la continuidad, lo accesorio,

el halo que circunda la luz, lo que es vida difusa, pero sentirlo en relación a lo existente creado por el autor, sentirlo como lo sentía la fantasía del autor cuando escribía tales palabras. Porque debiendo dar vida física, personalidad real a la boca que pronuncia esas palabras, debe crear un acuerdo, una armonía, sólo de la cual brota la belleza. Y esta belleza brota de la interpretación de la Di Lorenzo. Y la sugestión se acrecienta por otros factores. Principalmente un encanto especial, difundido en cada momento de la actividad del artista, que logra encadenar la atención, aun cuando la materia insensible, impuesta por la necesidad práctica de la profesión y del mercado, no le permite una labor definitiva de creación. Es un encanto difícil de definir, difícil, porque el hábito no libre de los prejuicios de la moral vulgar, da apariencia de vulgaridad a lo que no es ciertamente tal sino para los tontos y que por ello se expresa convencionalmente con la palabra banal de femineidad.

Pero no es posible en la crónica hacer más que afirmaciones. Y por otra parte sólo deseamos ayudar a estimular las observaciones de nuestros lectores y en cuanto podamos, limpiar su retina de ciertos prejuicios.

(Diciembre 22 de 1916)

"Las bodas de Fígaro" de Beaumarchais, en el Alfieri. La cartelera de la compañía de Luigi Carini, anuncia la próxima repetición de *Las bodas de Fígaro,* cinco actos de Beaumarchais. La vieja comedia ha sido ya aplaudida el año pasado en la eficaz interpretación que la misma compañía ofreció al público turinés en otro teatro. La señalamos a nuestros lectores por dos motivos. La comedia de Beaumarchais es una auténtica obra de arte y para quien quiere refinar el propio gusto, nada vale tanto como acercarse con simpatía a una obra maestra auténtica, integral, en la cual cada palabra, cada acto, cada personaje tiene intensa vida artística, en la que no se cuida el efecto, el éxito, sino donde la sinceridad y la espontaneidad son las cualidades principales.

Y la comedia de Beaumarchais es documento histórico de primer orden. Muestra en acción, viviente de inmortal belleza, la sociedad francesa prerrevolucionaria. Las relaciones sociales, las condiciones de algunas categorías de individuos, las costumbres, las ideas dominantes aparecen en su realidad dinámica, materializada y concretada en la vida vivida, saturada de una jocunda alegría, vivificada por una ironía profunda y corrosiva. Los cinco actos por la

eficacia cultural, tanto histórica como artística, equivalen a un curso entero de conferencias y a cualquiera profundísima disquisición sobre la esencia del arte.

(Enero 4 de 1917)

Luigi Carini. El carácter se revela en el individuo a través de una serie de actos íntimamente homogéneos, aun cuando distintos unos de otros por el colorido ocasional determinado por la espontaneidad. Estudiar un carácter quiere decir por consiguiente, revivir estos actos particulares, encontrar para cada uno de ellos el particular estremecimiento de vida física que mejor resuene con su significado espiritual, y en la distinta comprensión de lo homogéneo, en el tortuoso zig-zag de la acción hallar la línea dorsal que unifique la acción misma en una vida personal. En la obra artística de Luigi Carini el observador atento sorprende fácilmente los admirables resultados de una labor semejante de crítica sutil.

Pero carácter no quiere decir gesto excepcional, o al menos solamente gesto excepcional. Carácter es por lo contrario, más bien continuidad y esa continuidad se encuentra en los actos pequeños, antes que en los grandes, en los pequeños episodios antes que en las grandes situaciones dramáticas. Las posibilidades de arte de un actor se miden en esta continuidad, en la capacidad que posee de marcar una impronta homogéneamente distinta a una continuidad de pequeñas cosas. Esta capacidad exhuberante da a Luigi Carini un lugar bien señalado en la historia del arte teatral. Ella le perjudica un poco en la conquista de los grandes éxitos. Porque por lo general se permanece extasiado ante las congestiones musculares y sanguíneas de los atletas del cinematógrafo, mientras la fuerza serena y tranquila deja un poco frío. Pero la culpa está en quien cae en éxtasis o permanece frío, no en el hombre fuerte. La grandiosidad aparente de una gran mole llena la pupila sin excitar la fantasía. El trabajo menudo del cincelador, cumplido en los detalles, excita la fantasía después de haber ocupado la pupila, pero debe ser estudiado con seriedad, se revela en su perfecta belleza tan sólo a los ojos de quienes saben hacerse dignos de ella. Es preçiso acercársele con benévola simpatía y con el arco de la atención bien tenso. Así es como debe hacerse con las interpretaciones de Carini. Y no porque él no sepa *montar* las situaciones fuertemente impresionantes y no sepa alcanzar las agudas y espasmódicas cumbres de lo dramático. Pero como artista que siente la dignidad de su arte, no abusa de estas

drogas excitantes. Y se mantiene en los límites de la humanidad normal, llegando lo mismo, y por el contrario más eficazmente, a hacer sentir la angustia más profunda y la alegría más espiritual. La congestión no rompe, en efecto, la monotonía, ni el volumen es grandeza. Un bajorrelieve de Donatello es menos monótono que la plaza de San Pedro con toda su enorme fuga de enormes columnas y el monstruoso volumen del espacio ocupado en la superficie del mundo y en el horizonte del cielo. El ritmo del uno es de mayor impulso y más variado que el ritmo del otro y contiene más momentos de intensidad expresiva. Se piensa en todo esto escuchando en la escena a Carini, siguiéndolo con recogida atención en su siempre cambiante actitud que es, sin embargo de tanto en tanto, una actitud unitaria, y viendo cómo la labor crítica de reflexión sobre el papel asumido, se vuelve espontaneidad, ingenuidad, en el mejor sentido de la palabra. Son medios expresivos muy simples en apariencia pero que revelan un trabajo sutil y delicado de selección, un dominio siempre en vigilia aun cuando el abandono sea máximo.

Son estas cualidades las que permiten a Carini asumir y expresar con igual intensidad, partes dispares por su contenido sentimental. Fígaro en la comedia de Beaumarchais, o Claudio en *La Moglia* [La Mujer] de A. Dumas; el alegre amador de novedades, alabado por unos y reprobado por otros, que ríe de todo, de miedo de verse obligado a llorar, y al científico humanitario, el inventor de armas siempre más perfectas que, con la perfección de los medios destructivos procura la instauración de la paz universal y mata a la mujer viperina, no por sus traiciones conyugales, sino porque traiciona a la patria. Dos *hombres,* sin embargo en su antípoda construcción y que dan al actor la tela necesaria para interpretaciones nutridas de elementos expresivos, llenos de fineza y que se adhieren perfectamente a individuos de carne y hueso.

Carini está entre los pocos actores que hacen amar el teatro y que no rebajan su arte al nivel del circo ecuestre y de la esgrima cinematográfica. Y por esto hemos querido, con estas líneas, rendirle homenaje.

(Enero 16 de 1917)

"Facciamo un sogno!" [Soñemos] *de Guitry, en el Carignano.* Sacha Guitry, además de ser escritor teatral es también un hombre de ingenio. Sus obras, siendo obras de arte más o menos perfectas, más o menos realizadas en todo su desarrollo se distinguen por la

genialidad inventiva del autor. Son pequeñas cosas desde el punto de vista de la trama externa y de la complicación psicológica. El autor hace decir a sus personajes que la vida es complicada tan sólo para aquellos que desde la lejanía ven únicamente sus momentos culminantes, acumulándolos en un breve espacio de tiempo fingiendo así una condensación que en la realidad no existe.

Por lo tanto en sus comedias, como ésta, representa momentos de vida en los que la acción física es reemplazada por una acción interior, señalada por particulares traspasos de estados de ánimo, y como éstos se concretan generalmente, para el individuo aislado, en la reflexión monologada, así los dos actos de "*Facciamo un sogno!*" son hablados por un personaje, y los personajes de los cuatro actos son solamente tres, la mujer, el marido y el amante. La acción es solo traspaso de estados de ánimo, éstos culminan en dos o tres observaciones espirituales y se arrullan en una atmósfera de palabras, de frases, de períodos siempre variados y esculpidos sólidamente en un poliorama interior de espíritu individual. ¿Teatro de excepción? Teatro que no se puede compendiar, pero que es igualmente vivo, y no cansa, y sabe hacerse aplaudir y es preferible al acostumbrado revoltijo mecánico, ya sea la máquina una psiquis o una *garçonnière* de doble fondo.

(Enero 19 de 1917)

"*Le tre pene de Pierrot*" [Las tres penas de Pierrot] *de Berta en el Carignano.* En estos últimos tiempos Edmond Rostand ha sacado de su gaveta solamente una comedia suya, *I due Pierrot* [Los dos Pierrot] escrita en los años juveniles. La comedia debía haber sido representada en un teatro de París en seguida de su ejecución, pero cuando iba a ser puesta en escena, murió Teodoro de Banville, el poeta poco conocido de la mayoría, que sobre Pierrot y sus aventuras sentimentales, había escrito delicadísimas filigranas, bocetos escénicos en los cuales su lirismo se fundía admirablemente con la acción, creando pequeñas obras maestras de expresión lingüística perfecta.

Edmond Rostand tuvo respeto al gran muerto y tal vez temor a la comparación que no podía faltar. Su renuncia fue también, por lo tanto, un acto de probidad. Y Augusto Berta que en tiempos no lejanos ha hecho de la probidad la tonta divisa de su actividad literaria, no ha vacilado en presentarse con la vestidura de *umbra* (los latinos con espíritu llamaban sombras a las parásitos) de un

grande. Su manía de literato fracasado y deficiente se ha desahogado obscenamente sobre una creación poética colectiva que había encontrado ya una expresión individual, definitiva. Ya ha cocinado sobre el desgraciado Pierrot un guiso repugnante que adula los malos instintos del público, ora con la más vulgar galantería de ambiente reservado, ora con un sentimentalismo pruriginoso en versos martelianos en los cuales no hay poesía sino la afirmación repetida hasta la saciedad de ser poesía. Es esta baja vulgaridad lo que ofende principalmente el gusto de quien ha leído a Banville, esta chata gelatinosidad en la cual el amor, la vida, los celos, las relaciones sexuales son vistos, concebidos y expresados como se los suele leer en las publicaciones de cuartel: "Il amore illustrato" el "Capriccio" o la "Sigaretta". Se ha seguido el habitual sistema de la triada simétrica, de los tres puntales leñosos: las tres cenas, como ayer eran las tres edades, de la piedra, del hierro y del oro. La acción es nula: Pierrot toma mujer, Pierrot va a ser traicionado por su mujer, Viviana la florista, con el Marqués de Priola (otra dulzarrona caricatura que sustituye al brío y al espíritu de don Giovanni de la comedia francesa, los manoseos prostibulares bajo la mesa) Pierrot que mata al rival y luego muere envenenado por elección espontánea con el perfume de una flor oriental. Y sobre estos tres puntales de madera, cuánto caldo de fideos, qué repugnante riego de mugre recogida con el estropajo de todos los deshechos poéticos de la literatura de un céntimo. Un verdadero bazar del mal gusto: una amena justa de monsergas rimadas, de tonterías triviales sobre el viejo repertorio de motivos poéticos. Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno, armados de colchones y disfrazados de marqueses de Priola, de Pierrot y de Viviana no podrían decir más abusivos lugares comunes. Mientras escuchaba, el cerebro seguía, para aliviarse el martirio, el trabajo del poeta. Ante afirmaciones como ésta: "—Quién ha nacido al aire libre, no tolera el aire encerrado—"; frente a rimas como éstas: *"paese e maionese"* [país y mayonesa], *"gatto e ciocolatto"* [gato y chocolate], mi cerebro contraponía fúlgidas imágenes que regalo a Berta para su próxima tricotimia: La vita è uno spiraglio / or sentare di mughetto, or puzza d'aglio —o— la vita é una sanguetta / chi vuol cavarsi sangue se la metta;* estado dispuesto a mandarle por correo las otras que en obsequio a la brevedad omito.

Los tres actos de Berta han sido aplaudidos. Ha contribuido mu-

* La vida es un respiradero / o huele a muguete / o apesta a ajo / la vida es una sanguijuela / quien quiera sacarse sangre que se la ponga.

cho al éxito una equivocación de Lydia Borelli (Pierrot) que en cierto momento equivocándose de sexo dijo: "estoy lista" por "estoy listo"... La inteligencia del público ha captado al vuelo la gracia indefinible de un error semejante, prueba de la intensa femineidad de una artista excelsa como la Borelli y ha estallado en una verdadera ovación. Son cosas qu ocurren; otra comedia tuvo éxito porque a "*timonata*" el actor había sustituído "*limonata*". El gran actor Tolentino es grande especialmente por la fama que se creara diciendo con inexpresable convicción: "hijo, soy tu padre" en lugar de "padre, soy tu hijo", ante Ermete Zacconi trocado en un anciano.

Esperando el día en que pueda precipitarse desde la Mole Antonelliana a semejantes tramposos de aplausos, releamos las fantasías poéticas sobre Pierrot de Teodoro de Banville.

(Febrero 8 de 1917).

"*In principio era il sesso*"... [En el principio era el sexo]. En el principio era el verbo... No, en el principio era el sexo.

Frente a determinadas manifestaciones de espíritu público, vosotros que teneis necesidades lógicas, quedaís en principio aturdidos. Dado como presupuesto un cierto hecho, esperareis otro que fuera su consecuencia lógica. Vereis que por el contrario esto no se verifica y se verifican otros ilógicos en lugar de aquellos, vereis que entran en juego nuevas fuerzas elementales, institivas, imponderables en el cálculo de probabilidades.

Asistid a las representaciones de la Borelli. Teneis aún los oídos ensordecidos por las alabanzas a la Borelli, por las críticas por la audaz elegancia de la Borelli, por la gran eficacia dramática de la Borelli. Id a observar la proyección de un film de la Borelli. Por una extraña fortuna no caigais en el lazo que inconscientemente se os ha tendido. Permaneced dueños de vosotros mismos. Podeis establecer en vosotros mismos un observatorio. Observad. Permaneced pasmado. Os parece increíble. Inclinad luego la espalda y recordad que a la afirmación: al principio era el verbo, alguien la ha sustituido por otra: al principio era el sexo.

Entendámonos bien. El sexo como fuerza espiritual, como pureza, no como baja manifestación de animalidad. Y bien: es preciso estudiar el caso Borelli como un caso de sexualidad. No hay otra vía para comprenderlo, para explicarlo y también para liberarse de él. No quiero decir que el caso Borelli sea totalmente peligroso como

para exigir la intervención del famoso hierro quirúrgico. Sin embargo esto es poco agradable y el castrar un cierto número de personas puede hasta ser útil a los fines de una más perfecta humanidad.

Dante ha puesto el problema sexual en términos elevadísimos. En el episodio de Francesca de Rimini dice que la forma más alta de la sexualidad está dada por el hecho que el amor entre dos es necesario, es inevitable. Existen dos mitades de un todo: se buscan y cuando se han hallado se funden en una sola cosa. Sin embargo sucede ahora el siguiente hecho: Existen mitades que en lugar de una sola mitad tienen dos, tres. Algunas podrían ser la mitad de todos los hombres. El elemento "sexo" ha dominado en ellas de tal modo todos los otros atributos, todas las otras posibilidades, que se convierte en una suerte de magia fascinante.

Todos los hombres encuentran allí algunos de los complementos de sí mismos y se sienten sugestionados. Es una especie de misterio órfico que se construye inconscientemente.

Orfeo con el sonido de su lira llevaba tras sí hasta las plantas y los animales. El mito simboliza la unión completa de la sugestión musical total, como fuerza que atrae todo cuanto puede ser musicalizado. El fenómeno ha dado ocasión a algunas creaciones literarias. Guy de Maupassant ha escrito un pequeño poema en el que una mujer, el "sexo" atrae a sí a todas las criaturas vivientes, que la siguen inconscientemente, tal como seguirían a un santo o a un apóstol que hubiera sabido encontrar la palabra más simple que sacudiera el alma hasta las raíces.

Con las debidas limitaciones, es lo que sucede con la actriz Lyda Borelli. Esta mujer es un trozo de humanidad prehistórica, primordial. Se dice que se la admira por su arte. No es cierto. Nadie puede explicar qué es el arte de la Borelli, porque no existe. La Borelli no sabe interpretar ninguna criatura distinta de sí misma. Ella mide simplemente los períodos, no recita. Por eso prefiere las obras en verso y tiene predilección por Sem Benelli que escribe por la música de las palabras antes que por su significado representativo. Por eso es que la Borelli es la artista por excelencia del film en el que lengua es sólo el cuerpo humano en su plasticidad siempre en renovación.

El elemento "sexo" ha encontrado en el escenario su moderna posibilidad de contacto con el público. Y ha arrebatado las inteligencias. El caso Borelli si puede ser bello para quien lo suscita no es ciertamente reconfortante para quien se deja agarrar por él. El hombre se ha esforzado enormemente por reducir el elemento "sexo" a sus verdaderos límites. Dejar que se dilate de nuevo en menoscabo

de la inteligencia es muestra de bestialización, no por cierto de elevación espiritual.

(Febrero 16 de 1917)

Il tramonto di Guignol. [El ocaso del Guignol]. El Guignol italiano está por morir. Su nombre está estrechamente ligado al de la compañía de Alfredo Sainati. La compañía se ha convertido hace pocos días en propiedad del millonario esteta, Luca Cortese, el último de los dannunzianos, y el millonario esteta, resultando el propietario de ésta y de muchas otras compañías dramáticas italianas, se propone renovar la tradición teatral italiana alimentándola con dinero y con objetivos y propósitos más estrechamente artísticos. La muerte del Guignol italiano no puede tardar en ocurir, si estas intenciones de Cortese no caen en el abismo de la indiferencia, como tantas veces ha sucedido para propósitos semejantes.

La historia de la suerte del Guignol se cuenta pronto. Es la historia de aquel muchacho de la fábula que partió por el mundo porque deseaba saber cuál era el significado exacto de la banal expresión: "siento que se me pone la piel de gallina". Y viajó, viajó, atravesó extraños países encantados, países de bandidos, de brujas, de monstruos fabulosos, de aquellos que se suelen decir horripilantes; pero inútilmente: su piel seguía siendo piel de hombre y nada quería saber de volverse piel de gallina. Y había ya desesperado de alcanzar su intento decidiéndose a regresar a su casa, convencido que la piel de gallina era solo una graciosa invención para que se volvieran buenos los niños caprichosos, cuando un acontecimiento de policía urbana puso fin a su expectativa: mientras pensativo, preocupado por la duda de ser un monstruo, diferente de los otros hombres, inferior a los otros hombres, por ser menos sensible que ellos; fue bañado de la cabeza a los pies por un barreño de agua friísima. El milagro floreció; su piel se arrugo temblando y de sus labios, espontánea, irresistible, brotó la frase: "Siento que se me pone la piel de gallina." Guignol sobre el escenario busca de recrear el extraño, milagroso país de las ocas; el país de lo horrible, de lo escalofriante que debería producir a los peregrinos que a él viajan, estremecimientos, encogimientos de corazón, trastornos capilares y epidérmicos, como en el tiempo en que las serpientes de cascabel del brazo de los megaterios paseaban, voraces bajo los árboles transformados en racimos humanos por los primtivos aborígenes de los palafitos. Guignol ha hecho del teatro un gabinete endemoniado para

bestializar a los espíritus. El terror es un instinto animal, no es un acto del espíritu. El Guignol no hace trabajar el cerebro; busca trastornar el sistema nervioso. Pero ¿qué persona inteligente se deja manipular los nervios de esta manera? Guignol quiere provocar miedo; pero las personas inteligentes no tienen miedo a los ojazos endemoniados. El temor es ciertamente un hecho humano, con todos los matices del terror, de la alucinación loca, del delirio. Mas para que ellos se vuelvan elemento artístico, debe encontrarse una expresión lingüística que los transforme en acto humano, en elemento dramático graduado según la importancia relativa que tienen en la vida del hombre. Guignol por el contrario, ha hecho del terror físico todo el drama de la vida del hombre; por lo tanto ha reducido al hombre a física pura, a pura máquina material. El origen marionetístico del Guignol ha causado este efecto: ha convertido en marionetas hasta a los hombres del teatro propiamente dicho.

El Guignol italiano ha tenido, sin embargo un mérito. Ha servido para crear una compañía de primer orden. Ha servido para formar actores excelentes. La reproducción plástica del terror exige inteligencia y estudio. Si el Guignol no tiene valor estético lingüístico, tiene valor estético plástico. Sus intérpretes deben adquirir a través de un esfuerzo consciente, y una labor interior infatigable, una gran capacidad física de expresión, una capacidad de renovación que haga posible la variedad y la novedad de los gestos. Alfredo Sainati ha logrado constituir así una compañía no común, por su concordancia y homogeneidad. Él mismo y la señora Starace Sainati, son actores no comunes que han demostrado saber salir de su repertorio especial, conservando, sin embargo, aquellas posibilidades dramáticas que les han permitido hacer la fortuna del Guignol, aun cuando, los hombres no quieran volverse ocas estremecidas. Y estas posibilidades dramáticas, afirmadas especialmente en algunas representaciones de la *Fiaccola sotto il moggio* [La tea bajo el moyo] deben haber persuadido al millonario esteta Luca Cortese, que valía la pena hacer un esfuerzo para reconquistar para el arte, a artistas que si han querido buscar éxito, han debido adaptarse a estimular la parte animal del animal hombre.

Así el Guignol italiano está por morir de muerte violenta, aun cuando lenta y angustiosa, porque no le será posible encontrar otros intérpretes del valor de los Sainati. El último drama del *Grand Guignol* será por lo tanto la muerte misma del Guignol, ya decidida pero que, para no ser menos que el carácter del personaje, será lentísima como una tortura china.

(Marzo 13 de 1917)

La velada de Emma Gramática en el Carignano. Esta noche en el teatro Carignano, la compañía de Emma Gramática representará para la velada de su primera actriz, una de las obras maestras de Enrique Ibsen, *Casa de Muñecas.* Hay que agradecer a la Gramatica que es una de las pocas actrices que en el torrente de obras decadentísimas, se acuerda algunas veces de representar una de esas obras en las cuales se realiza perfectamente el drama moderno, contenido, vivificado por una profundísima vida moral; acción dramática sincera y espontáneamente homogénea.

(Marzo 20 de 1917)

La moral y las costumbres. ("Casa de Muñecas" de Ibsen en el Carignano). Emma Gramática, pasa su velada de honor, ha hecho revivir ante un público numerosísimo de caballeros y damas, a Nora, de la *Casa de Muñecas,* de Enrique Ibsen. El drama era evidentemente nuevo para la mayoría de los espectadores. Y la mayoría de los espectadores ha aplaudido con simpática convicción los primeros dos actos, ha permanecido asombrado e indiferente en el tercero y lo ha aplaudido solo débilmente; una sola llamada, dirigida más a la intérprete insigne, que a la criatura superior que la fantasía de Ibsen diera al mundo. ¿por qué el público ha permanecido insensible, por qué no ha sentido ninguna vibración de simpatía ante el acto profundamente moral de Nora Helmar que abandona la casa, el marido, los hijos, para buscarse solitariamente a sí misma, para ahondar y buscar en la profundidad del propio yo, las raíces vigorosas del propio ser moral, para cumplir los deberes que cada uno tiene para sí, antes que para los otros?

El drama para que sea verdaderamente tal y no inútil iridiscencia de palabras, debe tener un contenido moral, debe ser la representación de un choque necesario entre dos mundos interiores, entre dos concepciones, entre dos vidas morales. En cuanto el choque es necesario, el drama hace inmediata presa del ánimo de los espectadores y éstos lo reviven en toda su integridad, en todas sus motivaciones, desde aquellas más elementales hasta las más exquisitamente históricas. Y reviviendo el mundo interior del drama, reviven también el arte, la forma artística que a ese mundo ha dado vida concreta, que ese mundo ha concretado en una representación viva y segura de individualidades humanas que sufren, gozan, luchan para superarse continuamente, para mejorar el temple moral de la propia personalidad histórica, actual, inmersa en la vida del mundo. ¿Por

qué, entonces, los espectadores, los caballeros y las damas que la otra noche han visto desarrollarse, seguro, necesario, humanamente necesario el drama espiritual de Nora Helmar, en un cierto punto no han vibrado simpáticamente con su alma y han permanecido azorados y casi disgustados con la conclusión? ¿Son inmorales estos caballeros y estas damas o es inmoral la humanidad de Enrique Ibsen?

Ni una cosa, ni la otra. Ha ocurrido simplemente una rebelión de nuestra costumbre contra la moral más espiritualmente humana. Ha ocurrido simplemente una rebelión de nuestra costumbre (y quiero decir la costumbre que es la vida del público italiano) que es hábito moral tradicional de nuestra burguesía grande y pequeña, hecha en gran parte de esclavitud, de sumisión al ambiente, de hipócrita enmascaramiento del animal hombre, haz de nervios y de músculos envainados en la epidermis voluptosamente quisquillosa a otra costumbre, a otra tradición superior, más espiritual, menos animal. Otra costumbre en la cual la mujer y el hombre no son más tan sólo músculos, nervios y epidermis, sino esencialmente espíritu, en la cual la familia no es solo un instituto económico sino especialmente un mundo moral en acción que se completa por la íntima fusión de dos almas que encuentran una en la otra lo que falta a cada una individualmente; en la cual la mujer no es únicamente la hembra que nutre de sí los pequeños nacidos y siente por ellos un amor que es hecho de espasmos de la carne y de estremecimientos de la sangre, sino que es, en sí, una criatura humana, que tiene en sí una conciencia, que tiene necesidades interiores suyas, que tiene una personalidad humana toda suya y una dignidad de ser independiente.

La costumbre de la pequeña y gran burguesía se rebela, no comprende un mundo hecho así. La única forma de liberación que ha admitido comprender en nuestras costumbres, es la de la mujer que se vuelve *cocotte*. La *pochade* es en verdad la única acción dramática femenina que nuestras costumbres comprenden; el logro de la libertad fisiológica y sexual. No se sale del círculo muerto de los nervios, de los músculos y de la epidermis sensible. Se ha escrito mucho en los últimos tiempos sobre el nuevo espíritu que la guerra ha suscitado en la burguesía femenina italiana. Retórica. Se ha exaltado la abolición de la institución de la autorización marital como una prueba del reconocimiento de este nuevo espíritu. Pero la institución considera a la mujer como persona de un contrato económico, no como humanidad universal. Es una reforma que ve a la mujer burguesa como detentora de una propiedad y no cambia las relaciones de sexo y no mella ni siquiera superficialmente la cos-

tumbre. Esto no ha sido cambiado, ni podía serlo ni siquiera por la guerra. La mujer de nuestros pueblos, la mujer que tiene una historia, la mujer de la familia burguesa, permanece como antes, una esclava, sin profundidad de vida moral, sin necesidades espirituales, sometida también aun cuando parezca rebelde, más esclava aún cuando encuentra la sola libertad que le es consentida, la libertad de la galantería. Sigue siendo la hembra, que de sí nutre a sus pequeños retoños, la muñeca más querida cuanto más estúpida, más dilecta y ensalzada, cuanto más renuncia a sí misma, a los deberes que debería tener para consigo, para dedicarse a los otros, sean esos otros sus familiares, sean los enfermos, los detritus sociales que la beneficencia recoge y socorre maternalmente. La hipocresía del sacrificio benéfico es otra de las apariencias de esta inferioridad interna de nuestras costumbres.

Nuestras costumbres. Es decir costumbres que tienen importancia en la historia actual porque son las costumbres de la clase que es protagonista de la historia misma. Pero a su lado hay otras costumbres en formación, que son más nuestras porque son de la clase a la que pertenecemos.

¿Costumbres nuevas? Simplemente costumbres que se identifican mejor con la moral universal, que adhiere en todo a la moral universal por ser profundamente humana, por que es hecha de espiritualidad más que de animalidad, de alma más que de economía o de nervios y músculos. Las *cocottes* potenciales no pueden comprender el drama de Nora Helmar. Lo pueden comprender, porque lo viven cotidianamente, las mujeres del proletariado, las mujeres que trabajan, las que producen otra cosa que no sea sólo trozos de humanidad nueva y los estremecimientos voluptuosos del placer sexual. Lo comprenden, por ejemplo dos mujeres proletarias que conozco, dos mujeres que no han necesitado ni del divorcio, ni de las leyes para reencontrarse, para crearse el mundo donde fueran mejor comprendidas y más humanamente ellas mismas. Dos mujeres proletarias quienes con el pleno consentimiento de sus maridos, que no son caballeros sino trabajadores sencillos y sin hipocresía han abandonado la familia y se han ido con el hombre que mejor representaba su otra mitad y han continuado con la antigua familiaridad, sin que por ello se creasen las situaciones *"boccaccesca"* que son herencia más bien de la pequeña y gran burguesía de los países latinos. Ellas no habrían reído groseramente de la criatura que la fantasía de Ibsen trajo al mundo, porque habrían reconocido en ella a una hermana espiritual, el testimonio artístico que su acción ha sido comprendida en otro lugar por ser esencial-

mente moral, por ser aspiración de almas nobles y de una humanidad superior, cuya costumbre sea plenitud de vida interior, ahondamiento profundo de la propia personalidad y no vil hipocresía, estímulo de nervios enfermos, animalidad grasa de esclavos convertidos en patronos.

(Marzo 22 de 1917)

"Pensaci Giacomino" [Piensa en ello Joaquincito] *de Pirandello, en el Alfieri.* Esta comedia de Pirandello es toda una exteriorización del virtuosismo, de habilidad literaria, de destellos discursivos. Los tres actos corren sobre una sola vía. Los personajes son objeto de fotografía más bien que de profundización psicológica; son retratos en su exterioridad antes que una íntima recreación de su ser moral. Es ésta por otra parte, la característica del arte de Luigi Pirandello que toma de la vida la mueca antes que la sonrisa, lo ridículo antes que lo cómico; que observa la vida con el ojo físico del literato más que con el ojo simpático del hombre artista y la deforma por un hábito irónico que es el hábito profesional antes que la visión sincera y espontánea. Los personajes en esta comedia son de una pobreza interior espantosa, como por otra parte en el resto de las novelas, cuentos y en las otras comedias del mismo autor. Tienen sólo cualidades pictóricas o mejor dicho pintorescas: un pintoresco caricatural, con cierto velo de melancolía que también es gesto físico antes que pasión. El protagonista de la comedia es un viejo profesor de historia natural apergaminado por 34 años de enseñanza: una ruina de humanidad, un detritus, sin otra característica exterior de hombre que el perfil físico. El móvil de la acción, lo único que puede sorprender es esto: el prof. Toti que durante tantos años ha servido al Estado, siendo tan míseramente recompensado que no ha podido crearse una familia, quiere ahora vengarse del gobierno. Antes de morir quiere tomar mujer, una mujer muy joven para dejarle en herencia el derecho a la pensión, para hacer pagar al gobierno en tantos años de pensión a la joven viuda todos aquellos centavos que él no ha podido tener, todos aquellos centavos que a él le han faltado siempre para poder vivir verdaderamente. para ser hombre y no máquina de enseñar. Jugar al gobierno esta mala pasada se convierte para el Prof. Toti en la única razón de los pocos años de existencia que le quedan. Pero como no es un malvado no quiere que la mujer sufra y por lo tanto le concede la más amplia libertad; ayuda a su sustituto en el deber conyugal, lo ama

como a un hijo y sin cuidarse de las charlas del pueblo, de las reprimendas del director del colegio, del ridículo del que él mismo es objeto, sigue adelante hacia la meta. Giacomino, el amante de la mujer, quisiera desprenderse de la situación en que se encuentra; el Prof. Toti se dirige a su casa, lleva a su casa a su hijuelc, se desembaraza de todo estorbo, de los parientes gazmoños, de los sacerdotes moralistas y defiende la causa de su mujer, logrando conducir a Giacomino a la vía del deber, a continuar con su deber de marido de la joven mujer del empleado que quiere vengarse del gobierno, sin por ello crear nuevas víctimas.

La comedia ha tenido mucho éxito. Angelo Musco ha hecho de la figura del Prof. Toti una creación escénica admirable por la sinceridad, la mesura, la eficacia representativa.

(Marzo 24 de 1917)

"Liolà" de Pirandello, en el Alfieri. Los tres actos nuevos de Pirandello en el Alfieri no han tenido éxito. No han tenido al menos el éxito necesario para que una comedia se vuelva rentable. Pero *Liolà* es, sin embargo, una bella comedia, tal vez la mejor de las comedias que el teatro dialectal siciliano haya logrado crear. La falta de éxito del tercer acto, que ha determinado el retiro momentáneo de la obra, se debe a razones extrínsecas: Liolà no termina, según los esquemas tradicionales, con una buena cuchillada o con un matrimonio y por ello no ha sido recibida con entusiasmo; pero no podía terminar sino como lo hace y por lo tanto terminará por imponerse. *Liolà* es el producto mejor de la energía literaria de Luigi Pirandello. En ella Pirandello ha conseguido despojarse de sus hábitos retóricos. Pirandello es un humorista por determinación, lo que quiere decir que demasiado a menudo la primera intuición de sus obras llega a sumergirse en un pantano retórico de moralidad inconscientemente predicatoria y de mucha verbosidad inútil. También *Liolà* ha pasado por este estadio y entonces se llamaba Mattia Pascal y era el protagonista de una larga novela irónica intitulada justamente: *Il fu Mattia Pascal,* publicada hacia 1906 en "La Nuova Antologia" y reimpreso por Trèves. En seguida Pirandello ha vuelto a pensar en su creación y de ahí ha surgido *Liolà;* la trama permanece la misma pero el fantasma artístico ha sido totalmente renovado; se ha vuelto homogéneo y se ha convertido en pura representación, libre totalmente de ese bagaje moralizante y astutamente humorístico que le daba su razón de ser. *Liolá* es una

farsa pero en el mejor sentido de la palabra, una farsa que se liga a los dramas satíricos de la Grecia antigua y que tiene en el arte figurativo vascular del mundo helénico, su correspondiente pictórico. Es de pensar que el arte dialectal, tal como se expresa en estos tres actos de Pirandello, se enlaza con la antigua tradición artística popular de la Magna Grecia, con sus coqueteos, con sus idilios pastorales, con su vida de campo, llena de furor dionisíaco, de lo cual tanto ha quedado todavía en la tradición campesina de la Sicilia, de hoy, allí donde esa tradición se ha conservado más viva y más sincera. Es una vida ingenua, rudamente sincera, en la que aun parecen palpitar las cortezas de los robles y las aguas de las fuentes; es una floración de paganismo naturalista, en la cual la vida, toda la vida es bella, el trabajo es una obra de alegría y la fecundidad irresistible prorrumpe de toda la materia orgánica.

Mattia Pascal, el melancólico ser moderno, de ojo estrábico, el observador de la vida, vuelta a vuelta cínico, amargo, melancólico, sentimental, se convierte en Liolà, el hombre de la vida pagana, lleno de robustez moral y física, porque es hombre, porque es él mismo una simple humanidad vigorosa. Y la trama se renueva, se vuelve vida, se vuelve verdad, se vuelve también simple, mientras en la primera parte de la novela primitiva era retorcida e ineficaz. El tío Simón se desespera porque quiere tener un heredero que justifique su tenaz labor, con la que ha acumulado una riqueza: es viejo y culpa de la esterilidad a la mujer que no ha comprendido que Simón quiere un heredero, quiere un niño a cualquier precio y está dispuesto a fingir ser él el padre. Una sobrina que ha comprendido el estado de ánimo del viejo y ha sido hecha madre por Liolà, propone a Simón convertirse en el padre del futuro ser, le propone que simule ser el padre y el viejo acepta. La mujer legítima se siente herida, se siente humillada porque no ha hecho otro tanto. Para convertirse en la patrona, hace lo mismo. El tío Simón tiene un hijo legal. Mas es Liolà quien da vida a estas nuevas vidas y da vida a la comedia; Liolà que tiene siempre la garganta llena de cantos, que entra siempre en escena acompañado de un coro báquico de mujeres, acompañado por sus tres hijuelos naturales que son como pequeños sátiros que obedecen al impulso de la danza y del canto, que están amasados con sonidos y con danzas como las criaturas primitivas de los dramas satíricos. Liolà quería desposar a Tuzza, la sobrina de Simón, antes que se hilvanara el truco del heredero, ahora que existe el heredero legal, Tuzza querría ser desposada pero Liolà no quiere, no quiere renunciar a sus cantos, a la danza de sus hijuelos, a la vida dionisíaca del trabajo alegre, y el puñal

de Tuzza se quiebra en sus manos que sin embargo, no conocen el odio ni la venganza. Pero el público quería sangre o matrimonio y por eso el público no ha aplaudido.

(Abril 4 de 1917)

"¡Non amarmi così" [¡No me ames así!] *de Fraccaroli, en el Carignano.* Los hombres de espíritu son una parte muy importante de la vida social moderna y son muy populares. Ellos sustituyen a la verdad un chiste que hace reír, a la seriedad un chiste que hace reír, a la profundidad un chiste que hace reír. El ideal de su vida espiritual es el salón elegante, la conversación fatua y brillante del salón, el aplauso discreto y la sonrisa velada de los frecuentadores de salones. Reducen toda su vida al nivel de la mediocridad espiritual de la vida de salón, muchas palabras, amable escepticismo, con alguna ligera rociada de sentimentalismo melancólico. El hombre espiritual se ha vuelto aún más importante a través de la última encarnación que han sufrido los salones, es decir en las redacciones de los diarios burgueses. El hombre espiritual ha agrandado así el círculo de su auditorio y ha vuelto espiritual todo: la política, la guerra, el dolor, la vida y la muerte, obteniendo muchos aplausos y ganando muchas monedas. Arnaldo Fraccaroli que es uno de los hombres espirituales mejor cotizados ha ofrecido en su última comedia *"¡Non amarmi così!"*, un brillantísimo ejemplo de cómo el hombre espiritual para el alegre solaz de sus clientes, disminuye las cosas serias.

El tema genérico es éste: una mujer, ante la revelación de que su marido no la comprende, estalla en una rebelión, se repliega sobre sí misma, profundiza su propio yo interior. Un genio dramático, Ibsen, habría dado a este drama la sugestión definitiva de su fantasía poética, pero Ibsen no era un hombre espiritual, era un artista, que vivía profundamente la vida de sus criaturas; por lo que no tuvo fortuna en los salones ni en los teatros que son su magnificación empeorada. Arnaldo Fraccaroli ha corregido a Ibsen, lo ha vuelto placentero y amable; lo ha latinizado. Margarita de Fraccaroli, es más fácil de comprender que Nora; las causas del choque entre marido y mujer están en Fraccaroli al alcance de todos los espíritus empolvados. Margarita ama mal a su marido, es la muñeca cansadora porque ama demasiado, porque besuquea demasiado, porque nunca deja solo a Luciano, porque, y esto es el colmo de la paradoja profundísima, hace demasiado fácil la vida de Luciano,

afilándole las plumas, haciéndole encontrar siempre en su lugar y en el momento más oportuno el paraguas, el sobretodo, y las *galoches*. Luciano dice que Margarita es aburrida y el drama se precipita. Margarita no deja la casa conyugal. El hombre de espíritu encuentra que esta solución sería una exageración y los salones aborrecen las exageraciones. Margarita es una complicada alma moderna (con desarrollo de alegre final). Se deja hacer la corte por un imbécil pero no para hacer celar al marido, no por nada es un alma complicada. La corte del imbécil sirve para enmascarar a otro fingido amante, cuya personalidad, a través de estas amables complicaciones, permanece inmersa en el oscuro fondo, en el misterio. Y es esta oscuridad, este misterio, que conduce al alegre final, a la reaproximación de las dos almas; tras ellas queda el fondo del misterio; la amenaza inmanente de un nuevo drama a soldar de nuevo, para hacerlos volver prudentes. "¡Maridos, no juguéis con las armas cargadas!", es la profunda verdad que Fraccaroli instila en el alma y la conciencia de sus auditores y la vía es facilitada por un lubricante infalible: la divina melancolía, con los cirrus sobre el horizonte y el pálido rayo de sol que ilumina y emblanquece los semblantes de los héroes.

El hombre de espíritu ha alcanzado su objetivo. Ha encontrado en el Carignano el salón de imbéciles mejor dispuestos a comprenderlo y a aplaudirlo. El hombre de espíritu es siempre un hombre afortunado. También lo es si su espíritu ha pasado por todos los filtros de papel de las revistas internacionales y ha conservado todos los hedores y sus mohos: de los filtros de Ibsen a los de Pierre Wolf y de sus *Marionette*.

(Abril 5 de 1917)

"La maschera e il volto" [La máscara y el rostro] *de Chiarelli, en el Carignano.* La máscara: el complejo de gestos exteriores que los hombres asumen bajo el estímulo de la realidad social que los circunda. La máscara es la pátina superficial de las costumbres, de la moda, de lo *snob*, el precipitado de todas las reacciones entre la vida individual y la vida colectiva, entre la vida de un individuo y la vida de esa determinada categoría social en la cual el individuo tiene las raíces de su particular existencia. ¿Quién logra arrancar del propio rostro esa máscara, quién logra vivir no según las ignoradas violencias de la convención social, sino únicamente según los dictados del propio yo más profundo, de la sinceridad que pese a

todo existe en el fondo de la conciencia de cada individuo? Los tres actos de Luigi Chiarelli representan justamente la historia de uno de estos individuos, las aventuras tragicómicas, las experiencias interiores y exteriores de uno de estos individuos. Las representan de un modo curioso, deformándolas, exasperándolas, exteriorizándolas con muchas palabras, con muchos detalles, con mucha convención, pero logrando alcanzar efectos de representación, logrando fundir en un complejo agradable y espiritual muchas banalidades, muchos lugares comunes, muchas afirmaciones del sentido común más común. El autor ha construído voluntariamente la máquina convencional que rige los tres actos; él no esconde la voluntad de lo convencional, no tiende trampas al público, su labor es como una campana de cristal y deja transparentar su rostro que sonríe maliciosamente sin la máscara de la falsa seriedad dramática y artística. Su obra es, por lo tanto, obra de sinceridad y tiene un gran valor para la educación estética del público, para corregir el gusto del público apocado y ramplón por la falsa grandeza y el artificio hábilmente escondido en el teatro corriente. La historia es ésta. El conde Paolo Grazia descubre que su mujer lo engaña, sorprende el flagrante adulterio de su mujer cuando su casa está llena de huéspedes y todos los ojos de la sociedad están fijos en él. El conde Paolo es colocado como el tipo que asume la máscara social del marido; todos conocen lo que piensa sobre cómo debe comportarse un marido con la mujer adúltera: matarla, el autor le ha hecho repetir hasta la saciedad sus ideas al respecto. Sin embargo el marido no mata; el rostro comienza a aparecer pero la máscara está todavía demasiado pegada a la piel.

La mujer parte, desaparece y el conde simula haberla matado, haberla precipitado al lago. Se constituye preso, es absuelto; el abogado que lo defiende es el amante de su mujer. De retorno a su casa recibe el homenaje de todas las mujeres, se convierte en el ídolo ridículo del gran mundo. La máscara se desgarra del todo, debería haber servido para evitar el ridículo, se convierte en la fuerza de atracción de otro ridículo, peor para quien más siente, para quien es más refinidamente él mismo. Pero el juego debe continuar: un cadáver de mujer se ha encontrado en el lago: deberá reconocer a su mujer, deberá preparar el funeral. La mujer viva regresa a él en ese instante y mientras el funeral se desarrolla, un nuevo idilio comienza, esta vez entre dos sin máscara, entre dos que han sufrido a través de la experiencia del propio dolor el bautismo saludable de la pátina convencional que la sociedad unta sobre las conciencias. Y el conde debe huir al exterior, para no ser condenado por las

leyes que han absuelto al asesino pero que castigarían al simulador de crimen. En los tres actos actúan otras máscaras características, maridos filósofos, mujeres adúlteras, los acostumbrados personajes de comedia, todos adaptados al grotesco central, a la representación deformada de la vida habitual del teatro de costumbres, vueltos vivientes por la voluntad constructiva del autor que con mucha habilidad y mucha flexibilidad de ingenio los compone de agradable modo.

La comedia ha tenido un éxito discreto. Se repite. La compañía Talli dio una interpretación muy esmerada y eficacísima: actores principales Betrone, la Melato, Gandusio y Paoli.

(Abril 11 de 1917)

"Así es (si os parece)", de Pirandello. La verdad en sí no existe. La verdad no es otra cosa que la impresión personalísima que cada hombre obtiene de determinados hechos. Esta afirmación puede ser (más bien lo es evidentemente) una tontería, un pseudojuicio emitido por un bromista agudo, para obtener frente a los incompetentes un éxito de superficial hilaridad. Pero eso no importa. La afirmación puede igualmente dar lugar a un drama: no está dicho que los dramas sucedan por razones extremadamente lógicas. Pero Luigi Pirandello no ha sabido extraer un drama de esta afirmación filosófica. Dicha afirmación permanece como exterioridad, como juicio superficial. Se desarrollan algunos hechos, se suceden algunas escenas. No tienen más razón de ser que ésta: la curiosidad chismosa de un pequeño mundo provinciano.

Pero ni siquiera ésa es una verdadera razón, una razón necesaria y suficiente para el drama; y tampoco es motivo para la representación viva y artística de caracteres, de personas vivas que tengan un significado fantástico, ya que no lógico.

Los tres actos de L. Pirandello son un simple hecho literario, carente de toda conexión dramática y de toda conexión filosófica: son un puro y simple agregado mecánico de palabras que no crean ni una verdad ni una imagen. El autor los ha llamado parábola: la expresión es exacta. La parábola es algo mixto entre la demostración la representación dramática; entre la lógica y la fantasía. Puede ser un medio eficaz de persuación en la vida práctica; es un muestrario en el teatro, porque en el teatro no bastan las alusiones, porque en el teatro la demostración está personificada en hombres vivos y las alusiones ya no bastan y las suspensiones metafóricas deben descender a lo concreto de la vida; porque en el teatro no bastan

las virtudes del estilo para crear belleza, sino que es necesaria la compleja revocación de las profundas intuiciones interiores de sentimientos que conduzcan a un choque, a una lucha que se resuelva en una acción.

La demostración ha fallado en la parábola de Pirandello. La verdad en sí no existe, existe la interpretación que de ella dan los hombres. La interpretación es justa cuando de un hecho quedan documentos tales que permitan a los hombres de buena voluntad, la verdadera interpretación. Del hecho que da lugar a la parábola existen sólo dos testimonios-documentos y ambos están interesados en el hecho y sólo aparecen exteriormente, en la apariencia sensible que se desarrolla por motivos que permanecen inexplorados.

A una localidad de provincia llegan tres personajes sobrevivientes del terremoto de Marsica: marido, mujer y una vieja. Sus vidas están rodeadas de misterio. El misterio excita todas las pequeñas chismografías pueblerinas: se busca, se indaga, se hace intervenir a la autoridad. Ningún resultado. El marido sostiene una cosa, la vieja otra, el primero deja creer que la segunda está loca: ¿quién tiene razón? El señor Ponza sostiene que es viudo de una hija de la señora Frola, que se ha vuelto a casar y que tiene consigo (en la misma localidad pero en distinta casa) a la señora Frola, solamente por sentimiento de compasión, porque la pobrecilla, enloquecida por la muerte de su hija, cree que la segunda señora, Ponza, es su hija, aún viva. La señora Frola sostiene que Ponza ha tenido cierto momento de su vida un obscurecimiento de la razón: que en ese período le fue sustraída su mujer, que él creyó muerta y no quiso volver a unirse con élla sino después de un matrimonio simulado, dándole otro nombre y creyéndola otra persona. Los dos, separadamente, parecen sensatísimos; sin embargo puestos frente a frente entran en contradiciones aún cuando recíprocamente operan como si cada uno representara verdaderamente una comedia por compasión hacia el otro. ¿Cuál es la verdad? ¿quién de los dos está loco? Faltan los documentos; su pueblo de origen ha sido destruido por un terremoto; quien podría informar ha muerto. La mujer de Ponza hace una breve aparición pero el autor aprisionado por el encanto de su demostración la tranforma en un símbolo. Es la verdad que aparece con un velo y dice: yo soy una cosa y la otra, soy lo que se cree que soy. Simplemente una zancadilla lógica. El verdadero drama, el autor lo ha dejado en las sombras, lo ha señalado: está en los dos seudo-locos que no representan, sin embargo, sus verdaderas vidas, la íntima necesidad de sus gestos exteriores, sino que son presentados como peones de la demostración lógica, una muestra por lo

tanto, no una demostración, no un drama, y, como residuo, fácil agudeza y mucha habilidad escenográfica.

Los tres actos han sido representados por la Melato, Betrone, Paoli, Lamberti, con mucha vivacidad y habilidad en los diálogos. Pocos aplausos en cada caída del telón.

(Octubre 5 de 1917).

"Silvestre Bonnard" de Anatole France en el Carignano. Silvestre Bonnard, puesto en escena no es más el Silvestre Bonnard de Anatole France. Lo concreto de su personalidad no resiste la adaptación de la novela en comedia. Su vida está en la palabra, es cerebración de toda la realidad y se disuelve en la escena o se colora de elementos extraños, que chocan con los originarios, dando lugar a una acción escénica a veces trivialísima, privada como está de toda espiritualidad, pura máquina teatral que se arrastra a ras de tierra. Bonnard, como Bergeret, como otras creaciones de France, son concebidas líricamente, antes que dramáticamente. Son momentos polémicos del espíritu del autor, más que desinteresadas fantasías artísticas. Tienen algo de Sócrates en los diálogos platónicos y son artísticamente definidos, no pueden ser trasladados a otro clima distinto al que, quizás arbitrariamente, haya fijado el autor; en ese arbitrio está su única razón de ser, ese arbitrio es su justificación.

En la comedia Silvestre Bonnard se convierte en un personaje de novela popular, un mimoso protector de los huérfanos y de los pupilos. La ironía corrosiva esparcida en la novela se disipa en la escena: Bonnard se aproxima al papá Martín del repertorio de Ermete Novelli y pierde casi del todo a Anatole France. La comedia se ha sostenido a pesar de algunos incidentes, gracias especialmente a la interpretación que ha compuesto Ruggero Ruggeri del protagonista.

(Noviembre 8 de 1917).

Ruggero Ruggeri. Al reflexionar, antes de escribir estas notas, sobre las impresiones experimentadas una y otra vez al asistir a las interpretaciones de Ruggero Ruggeri, al zarandear críticamente los elementos que deberían componer la personalidad artística del actor y al aportar estos elementos de juicio, se llega a un punto muerto. Toda síntesis es imposible. Las impresiones experimentadas una y

otra vez no contienen en sí un elemento conectivo que pueda servir para soldarlas en un juicio unitario.

Ruggero Ruggeri es el actor que recita siempre bien. Que en cada interpretación —aun de cosas mediocres o nulas— sabe hacer resaltar su parte, sabe hacerse notar, sabe hasta cierto punto arrancar el aplauso. Volviéndolo a pensar se ve que en ello consiste su talento y su deficiencia como artista.

Los autores podrán estarle agradecidos, el público no debe estárselo. Y tampoco todos los autores; sólo los autores mediocres que no saben decir una palabra que valga en sí y para sí, que viva de vida propia. Ruggeri es el actor de lo indistinto; nivela todo: lo bello y lo feo se vuelven iguales a través de su persona y lo bello se resiente, se ve disminuído, no es más bello. Quien se dirige al teatro para divertirse, para pasar la hora, puede alegrarse de ésto: difícilmente experimenta una impresión desagradable, difícilmente considera haber perdido la velada, no haberse divertido. Pero la diversión y el pasatiempo no son sensaciones estéticas. El gusto goza al revivir con el actor una creación de belleza, experimenta así una doble sensación: revive el fantasma dramático con el autor y con el actor. El actor expresa plásticamente el fantasma que el autor ha expresado verbalmente. Es una doble creación que, cuando es perfecta, debe dar una impresión sólida, completa, sin residuos. Ruggeri no sabe abandonarse al autor, a la expresión verbal; se sobrepone a élla. Y lo hace siempre de igual modo. La ductilidad del ingenio le sirve magníficamente. Está acostumbrado a todos los lenocinios del arte: posee la técnica a la perfección. Más la pura técnica es exterioridad: si no se funde con los otros elementos que contribuyen a la creación, si no se vuelve espontaneidad, es un estorbo, es una deficiencia antes que una buena cualidad. Crea como precisamente en Ruggeri, la nivelación, lo indistinto, mientras el arte es siempre diversidad, distinción, individualización.

Para delimitar y comprender la fortuna y el éxito de Ruggeri es necesario hacerse esa pregunta: ¿Es posible recitar bien una obra deficiente? y responder. La respuesta sólo puede ser negativa, si se razona con criterios artísticos. Recitar bien una obra deficiente significa solamente que el actor ha logrado construir una apariencia de belleza, que se ha servido de elementos extra-artísticos, de sugestiones que no tienen en realidad nada que ver con la interpretación. Ha aislado algún elemento de éxito y lo ha dilatado hasta dar una densidad expresiva. Es el trabajo acostumbrado de Ruggeri. Las comedias y los dramas de su repertorio están enclavados sobre un personaje: *El gavilán, El aventurero, El amigo de las mujeres*

etc.; los otros personajes son matices, penumbra. El *único* también esta compuesto de muchos matices y penumbra y de pocos destellos de luz: pero esta poca luz termina por irradiarse en toda la obra, dándole una vida ficticia que dura desde la primera a la última escena y deja, en el fondo, la boca áspera y la fantasía inerte.

Ruggeri no sabe despojarse de este hábito de virtuosismo ni aun cuando la expresión verbal tenga tal vida íntima que de lugar a la verdadera interpretación, a la traducción integral de valores escénicos. El trabajo de aislamiento es trasladado también a las obras de arte; también ellas son remendadas, desnaturalizadas y el éxito que las acompaña es en gran parte éxito ficticio, por haberse obtenido con medios exteriores a su íntima grandeza.

Ruggero Ruggeri no es pequeña causa de la perversión estética del público teatral. El logra dar impresiones de belleza y de grandeza aun cuando la belleza y la grandeza dejen lugar al lenocinio y a la técnica y el público termine confundido, perdiendo todo exacto criterio de juicio, considerando que valen igualmente Bernstein y Shakespeare.

(Noviembre 25 de 1917).

"L'Elevazione" [La Elevación] *de Bernstein en el Alfieri.* Los sufrimientos y las angustias cotidianas debido a la guerra han vuelto generosos, han elevado a los hombres. Es el motivo dominante. Los sufrimientos y las angustias no han vuelto, sin embargo, sinceros a los hombres que no eran sinceros, y especialmente a los escritores teatrales. Los escritores teatrales, franceses especialmente, aunque también italianos, habían creado para uso industrial, un mundo ficticio de aventureros, de mujerzuelas alegres, de viejas intrigantes y de viejos sátiros. Era una reducción mecánica del mundo, era una visión artificiosa del mundo, utilísima a los fines del éxito porque ofrecía una inextinguible cantera de notas, de intrigas, de enredos, no demandaba esfuerzos de fantasía, no demandaba elaboraciones fatigosas. El público de holgazanes que llenaba los teatros se divertía y se divierte todavía con esas intrigas y esas necedades. Se ha hablado sin embargo demasiado de virtud, de sacrificio, de deberes. Se ha debido reconocer con fines pragmáticos que la virtud, el espíritu de sacrificio, el sentimiento del deber están todavía enraizados en las almas. Quien se había comprometido demasiado con el escepticismo, quién había dejado demasiados documentos de su superficialidad espiritual, con necias representaciones de una vida de excepción presentada como toda la vida, ha buscado una vía

de salida, ha gritado al milagro. La guerra ha hecho el milagro, los sufrimientos y las angustias cotidianas debidas a la guerra han hecho el milagro. Permanece la falta de sinceridad interior, permanece la mecanización interior de la vida. La guerra, moralmente, no nos convierte en generosos ni bellacos, porque sólo podemos convertirnos en lo uno o lo otro y aun no se ha dicho cuales de estos productos estan en mayoría, no por la guerra sino por las reflexiones, por los juicios, por las exasperaciones, por los entusiasmos que la guerra ha servido para consolidar o para licuar según sean los hombres, según sea su preparación moral, su preparación humana. La guerra puede haber elevado a muchos o pocos hombres, no ha elevado a E. Bernstein: en nuestro caso no lo ha convertido en artista, no le ha suscitado una fantasía creadora. Bernstein ha permanecido siendo lo que era ayer: un hábil escritor teatral, un hábil alquimista de palabras. La guerra no puede convertir en poeta a un mercader de palabras; puede dar simplemente una nota nueva, puede sugerir diversas aproximaciones de palabras; la máquina general permanece la misma. Hay un marido viejo, que es un científico y un religioso de la voluntad, que actuaría tal como actúa aún sin el factor guerra: sería en algún instante menos retórico, y tal vez ni eso, porque todo puede volverse retórica.

Es el personaje más completo, este viejo científico que no mata a la mujer adúltera, que logra dominarse aún en momentos que se ha habituado a ver trágicos en sí y por sí. Los otros dos personajes son descoloridos: las demasiadas palabras que dicen no basta para circunscribirlos; por el contrario, cuanto más palabras sublimes pronuncian, tanto más dispersan su personalidad, que se generaliza y diluye en lo indefinido. El soldado herido, moribundo "elevado" por el sufrimiento y las angustias, morirá: es una gran suerte para el autor porque presentar grandes moribundos es más fácil que representar pequeños vivientes que demuestran cotidianamente, en las pequeñas cosas en especial, su elevación. El artificio es demasiado visible para quien no abandona el hábito crítico sobre la limitación del templo grandioso de la retórica ni aun en los momentos de más encendida exasperación sentimental.

El drama de Bernstein es el acostumbrado drama del terceto clásico: el viejo espíritu, no "elevado" según el autor, necesita de la catapulta de la guerra para creer de verdad que existen hombres y mujeres capaces de cumplir con su deber. A esta necedad moral, los embutidores de cráneos la llaman "el espíritu nuevo de la joven generación"

(Noviembre 28 de 1917)

"Il piacere dell'onestà" [El placer de la honestidad] *de Pirandello en el Carignano.* Luigi Pirandello es un *"ardito"** del teatro. Sus comedias son otras tantas bombas de mano que estallan en los cerebros de los espectadores y producen derrumbamientos de banalidad, ruinas de sentimientos, de pensamientos, Luigi Pirandello tiene el gran mérito de hacer por lo menos fulgurar imágenes de vida que salen fuera de los esquemas habituales de la tradición y que, sin embargo, no puede iniciar una nueva tradición, no pueden ser imitadas, no pueden determinar el *cliché* de moda. Hay en sus comedias un esfuerzo de pensamiento abstracto que tiende siempre a concretarse en representación y cuando lo logra, da frutos insólitos en el teatro italiano, de una plasticidad y de una evidencia fantástica admirables. Así acontece en los tres actos del *Piacere dell'onestá.* Pirandello representa un hombre que vive la vida pensada, la vida como programa, la vida como "pura forma". No es un hombre común, este Angel Baldovino. Ha sido un bribón, es un despojo, según las apariencias. No es, en realidad sino un hombre con quien la sociedad ha cometido la injusticia de ser como es, para quien la "pura forma" está en realidad adecuada al resto de la realidad. Baldovino se inserta en la comedia en un ambiente favorable y vive su vida. Se convierte en marido legal de una noble señorita que ha sido hecha madre por un hombre casado. Acepta la parte; imponiéndose compromisos de honestidad e imponiéndolos a los demás y desarrolla su pensamiento. Resulta de pronto embarazoso: su pensamiento se realiza para sí, pero desconcierta a todo el ambiente y llega a ese punto muerto previsto por Baldovino más paradojal para los otros; es necesario que el marqués Fabio, el seductor, se vuelva ladrón, para que la "pura forma" se desarrolle en toda su lógica y Baldovino parezca ser el ladrón, aun admitiendo todos los interesados que el verdadero ladrón es el marqués, y que no impunemente se aceptan contratos en los que la lógica y la voluntad de uno decidido a respetarlos, son elementos esenciales. Llegados a este punto de descomposición y de disolución psicológica, la comedia toma un giro peligroso y un poco confuso. Las reacciones sentimentales llevan la mejor parte: la bribonería efectiva del marqués Fabio resalta con una evidencia humorística catastrófica y la mujer putativa se convierte en mujer efectiva y apasionada de Baldovino que no es un bribón ni un caballero sino tan solo un hombre que quiere ser una y otra cosa y sabe ser efectivamente caballero, trabajador, porque estas palabras

* *ardito:* atrevido, valiente, intrépido (N. del T.).

son sólo atributos contingentes de un absoluto que solo el pensamiento y la voluntad crean y alimentan.

La comedia de Pirandello ha tenido un crescendo de aplausos debido a la virtud de persuasión ínsita en el proceso fantástico de la trama. Ruggero Ruggeri representaba el papel de Baldovino, la Vergani la de la señorita, luego, señora Valdovino, Martelli la del marqués Fabio. Con Pettinello y la Mosso presentaron un conjunto interpretativo inmejorable, lo que contribuyó a poner más de relieve el diálogo apretado y lleno de escorzos de la comedia.

(Noviembre 29 de 1917)

Idea del tiempo de guerra ("L'Amazzone" [La amazona] *de Bataille en el Carignano). L'Amazzone* de Henri Bataille ha retornado al Carignano en la traducción italiana. Se ha aproximado así a nuestro público, ha suscitado discusiones y reflexiones: ha tenido y tendrá, dentro de lo poco permitido a las obras de teatro, eficacia constructiva de moralidad, de actividad juzgadora. Bataille continúa en *L'Amazzone* su teatro anterior a la guerra. Permanece como escritor moralizante. No ha cambiado de moda, como Bernstein y otros. La atmósfera de dramaticidad es siempre la misma si bien han cambiado por la guerra, las contingencias, los motivos ocasionales de la acción dramática. Bataille sublima las criaturas de su fantasía, les asigna un deber y un apostolado: deberían superar el ambiente moral en el que viven, ser los ejemplos de una humanidad mejor, más espiritual en la que los imperativos categóricos del deber se afirmen sin residuos. Pero la expresión artística surge contaminada por estas yuxtaposiciones voluntarias: los personajes se destiñen, pierden gran parte de su humanidad, son bocas para discursos, símbolos en los cuales se acumulan la experiencias de los escritores, puentecillos entre el autor —que no es filósofo y no sabe dar forma filosófica adecuada a sus impresiones— y el público que el autor quiere copartícipe de sus sentimientos, de su mundo interior que, sin embargo, no logra expresar intrínsecamente y se ubica más mal que bien en las formas tradicionales de la literatura.

La amazona tiene un cuerpo femenino y un nombre: Gina Bardel, pero no es solo una mujer. Es todo el complejo de las fuerzas espirituales que empujan a los hombres a la guerra.

Es la materialización sensible del espíritu de la guerra: es Francia, es la idea del deber, es la idea del sacrificio del individuo

para la colectividad, es la energía necesaria para este sacrificio [*algunas líneas censuradas*]. Así como Cecima Bellanger que en los dos primeros actos es justamente solo esta simple criatura humana, individuo vivo y doliente, en el tercer acto se erige en símbolo: es todo el sacrificio de la humanidad por la guerra, es la suma de todos los dolores, de todas las laceraciones, de todas las lágrimas que la guerra ha producido y hecho derramar. Esta disidencia entre individuos y símbolos, entre la realidad sensible y la abstracción ideal contaminan todo el drama, lo vuelven artísticamente un remiendo, aun cuando sabiamente construido. Pero el problema espiritual alcanza su completo desarrollo, el fin moral que el autor se proponía fijar, adquiere una concreción casi representativa.

La guerra ha exigido a los pueblos todos los sacrificios y especialmente el sacrificio máximo, el de la vida. Pero la guerra para obtener esto ha debido encarnarse en hombres y mujeres vivos, que han predicado la necesidad de la guerra, que con la palabra, con la demostración han contribuído a suscitar entusiasmo, a embriagar las conciencias, a poner en contacto la conciencia individual con la conciencia universal, a hacer olvidar los deberes individuales por un superior deber que se les ha revelado a través de sus palabras. Millones de hombres han muerto así, centenas de miles de familias se han disuelto, centenas de miles de corazones han sido insanablemente heridos. La guerra termina: el deber ha sido cumplido, el sacrificio ha sido consumado. ¿Cuál es, de ahí en adelante, el destino de los que han quedado, pero especialmente de aquellos que han encarnado el espíritu de la guerra, que han representado la necesidad, el deber, el espíritu de sacrificio? Es el problema de la postguerra espiritual, el que Bataille busca y trató de resolver. La vida, la felicidad procuran atraer a sí a estos hombres y a estas mujeres. Y parece que los sobrevivientes deben tener el deber de rehacer el mundo, de sanar las profundas heridas inferidas por la guerra al conglomerado social. Pero así no puede ser. Predicando la muerte, el sacrificio, esas criaturas se han indisolublemente consagrado a la muerte, al sacrificio. Ellas deben representar un holocausto a la matanza que han contribuído —aunque sea por necesidad, por alta misión ideal— a determinar.

La vida no debe tener más para ellas un rayo de luz. Este destino no está fijado por las leyes, no puede comportar sanciones para quienes traten de eludirlo. Está intrínseco, es una necesidad interior. Cuando alguno de estos marcados está por olvidarlo, por reentrar en la vida, un fantasma se erguirá frente a ellos: el fantasma del pasado sangriento, que lleva la impronta también de sus

pequeñas manos. Será un generación de puros apóstoles del deber, que se encerrarán en el claustro de sus conciencias, que serán como un orden laico de sacerdotes dedicados al culto de los muertos, las vestales que deberán mantener siempre encendida la lámpara del ideal, alimentándola con su sacrificio, con su renuncia a la alegría y a la felicidad.

Es ésta la atmósfera moral del drama. Este el fin que Bataille propone como deber imprescindible a las "vírgenes guerreras", a las "sembradoras de coraje", a toda aquella parte de la humanidad que ha asumido libre y espontáneamente el deber, grávido de responsabilidad, de reclamar a los individuos para el sacrificio, para el sentido del deber. No es una postguerra de reposo, de tranquila readaptación a las exigencias de la vida. La vida no recomienza mañana para ellos, como para los combatientes. Por el contrario, la vida de los combatientes debe ser para ellos el fin de la vida, de la actividad, del fervor por el velo monacal, por el cilicio que desgarra las carnes.

El drama vale como presentación de la tesis, como ejemplificación del deber que debe germinar espontáneamente en las conciencias. Gina Dardel, la virgen guerrera, cuando está por despójarse del cúmulo de abstracciones que ha personificado, y volverse vida sensible, renuncia a la vida. Ha contribuído a hacer marchar a un hombre, a muchos hombres hacia la muerte, ha embriagado de locura, ha sido la imagen necesaria a los cerebros para ver mejor la soldadura entre lo real y lo ideal: el recuerdo la agarra de nuevo, la encadena y ella se va hacia su destino.

La compañía Tina Di Lorenzo ha dado una eficacísima interpretación del drama que sin embargo, no puede por su contenido, dar lugar a un gran éxito.

(Enero 10 de 1918).

"A' berritta ccu li ciancianeddi" de Pirandello en el Alfieri. Es un paréntesis en el teatro de Luigi Pirandello, un episodio, un esbozo. Entra en su género, es producto auténtico del temperamento personalísimo del autor, pero no ha sido elaborada y acabada como las otras comedias. El tema mismo se vuelve común. En las otras comedias el motivo no surge ciertamente de las experiencias del pasado sean ellas intelectuales o sentimentales, pero el autor rejuvenece el motivo antiguo, lo presenta revestido de peculiaridades características, los personajes son suyos, de su fantasía, las pala-

bras que dicen tienen una vida nueva de estilo y de pasión. En estos dos actos hay poca intensidad: la demostración domina la acción, la diluye, la desvanece. *A' berritta ccu li ciancianeddi* continúa la serie de las otras comedias, es un residuo de las otras comedias: continúa la representación ejemplificada entre el ser y el querer ser, entre la apariencia y la realidad, entre la imagen y la verdad, que han tenido dos momentos dramáticos en *Così è (se vi pare)* y en el *Piacere dell'onestà*. Pero en estos dos actos el sofisma, la paradoja no adquieren valor en el diálogo, no suscita un drama original: algún golpe, alguna pequeña escena, la vida está solo en el intérprete, en Angelo Musco, que logra hacer superar el tedio de los largos parlamentos, a menudo no más interesantes que los del más tonto escritor teatral.

Hay aquí el marido traicionado, el marido viejo, feo y enamorado, que no quiere convertirse en la mofa del pueblo, que no quiere en la cabeza el gorro con las sonajas de la burla, del desprecio. Soporta la traición porque está seguro del secreto. Teoriza el desdoblamiento del hombre en cuanto intimidad y en cuanto término de relaciones sociales: quiere el respeto humano, quiere la tranquilidad. El secreto es propalado como un escándalo clamoroso. La mujer es sorprendida en flagrante adulterio. Una trampa ha sido tendida por la celosa mujer del adúltero y el arresto de los dos culpables arruinará la existencia de don Nuccio si él no logra hacer creer que se trata de una locura, que la acusadora ha estado loca. Así se cierran los dos actos: el marido cornudo plantea un dilema: o la destrucción de los dos culpables, su mujer y el amante, o la ficción de la locura de la acusadora, de la mujer celosa que no ha pensado sino en sí misma y ha arruinado a un cuarto inocente. Y don Nuccio obtiene esta ficción indirectamente, exasperando a la mujer, llevándola a gritar, a maldecirlo descompuesta y torpemente, haciéndose llamar cornudo por la mujer, que se vuelve una furia, que pierde su apariencia civil y deja sin freno la vena de locura que existe en todo ser humano.

La comedia se apoya toda en Angelo Musco que logra con su comicidad mesurada, fluída en los largos discursos, obsesionada, irresistiblemente arrolladora en los momentos culminantes, despertar el interés de los espectadores, que se concentra en los dos actos para dilatarse y expandirse en la carcajada final.

(27 de Febrero de 1917)

"Jean La Fontaine", de Guitry, en el Carignano. Con breve intervalo han sido representadas en Turín dos nuevas comedias de

Sacha Guitry. *L'Illusionista* y *Jean La Fontaine:* un fracaso y un semi éxito. No se justifica la diversa acogida hecha a las dos obras: al menos no se justifica desde un punto de vista crítico. Es siempre el mismo Guitry, que se mantiene en el mismo nivel en estas dos últimas comedias como en las precedentes: *La toma de Berg-op-Zoom y Soñemos. L'Illusionista* por el contrario es más completa que las otras, revela mejor al autor porque en el mismo título está contenido el programa artístico de Guitry.

Teatro no de los habituales aunque la originalidad sea puramente exterior; no los temas habituales; sino diálogo, puro diálogo que debe suscitar oleadas de simpatías en los espectadores, así como debe suscitarlas primero en uno de los interlocutores. La acción no es choque de grandes pasiones, elaboración de fuertes personalidades fantásticas que actúan suscitando contrastes dramáticos o cómicos: es leve, aterciopelada creación de estados de ánimo provisorios, que se agotan en un breve lapso de tiempo, mientras dura la ilusión que la palabra meliflua, que el discurso capcioso han logrado despertar. Es siempre un ilusionista el que Sacha Guitry introduce en sus comedias, ilusionista que encanta a las mujeres para una hora de amor, que busca espiritualizar el acto sexual cuando más mecánico y animal es, en las aventuras de *pochades,* así como debería ser en las manifestaciones normales de la sexualidad, en el matrimonio, en la convivencia que tiene un fin superior al placer. En *L'Illusionista* el juego escénico es más refinado y sutil: la comedia ha caído (al menos en su clamorosidad) porque la interpretación bufonesca ha impedido desde el primer momento que se iniciase el encantamiento, la sugestión. Los intérpretes no han tomado en serio al autor y la tenuidad cómica se ha convertido en grotesca bufonería, tan lejos de las posibilidades del diálogo que éste se ha cargado de un inmenso tedio, de una desmañadísima caricatura.

Jean La Fontaine ha tenido mejor fortuna. Es la descripción del ciclo que debe sufrir el matrimonio para que se vuelva moralidad. Guitry, pese a las apariencias, es autor esencialmente moral, porque el esfuerzo máximo de sus obras consiste en hacer llegar a los protagonistas a un plano superior de espiritualidad en el cual se justifiquen y se moralicen los instintos y los caprichos. La justificación moral del matrimonio es el amor; Jean La Fontaine se separa de la mujer infiel, vive la plenitud de su intelectualidad, recoge fama y popularidad y retorna a la mujer no como marido autenticado y legalizado por el contrato nupcial sino como hombre, como amante. En el tercer y cuarto acto Guitry aplica su método,

crea la ilusión verbal del nuevo contrato, del nuevo ambiente moral en el que deberá desenvolverse la actividad amorosa, la nueva convivencia de los dos socios. La Fontaine como historia, como hombre ya vivido, es un pretexto que sirve para aumentar la ilusión que acrecienta fuerza a la demostración implícita de una tesis, con la fascinación que el gran escritor ejerce en Francia.

El éxito mediano que ha obtenido la comedia en Italia se debe en parte a la carencia de esta sugestión, exterior cuánto se quiera, pero sobre la cual el sagaz autor debe haber calculado como sobre un ingrediente de primer orden para el gran éxito (en su país). Del mismo modo se ha perdido la íntima potencia sugestiva de una gran parte del diálogo que no despertaba en nuestro público ningún reclamo a una tradición literaria y de costumbres, vivísima en Francia. Pero la comedia se ha sostenido pese a todo y ha interesado como debería interesar siempre Guitry, que es indudablemente superior a la pacotilla habitual del teatro francés y que estimula el gusto y refina, aunque sea por antítesis, la sensibilidad tanto del público como de los actores que deben continuamente dominarse, evitar las exageraciones, no caer en lo vulgar y en lo banal. Luigi Carini era Jean La Fontaine y supo extraer del diálogo los mejores efectos coadyuvado con celo y mesura por los demás actores de su compañía.

(28 de marzo de 1918)

Angelo Musco. E. A. Berta ha hecho traducir para Angel Musco de la lengua literaria al dialecto siciliano una comedia int dita. El homenaje no es de los más significativos dada la maní teatral del escritor que trabaja (!) hasta para marionetas, pero tiene sin embargo su valor. Angelo Musco es ya *alguien* en la historia del teatro italiano y ha logrado imponer el teatro dialectal de su región.

Cinçuenta años de vida unitaria han sido en gran parte dedicados por nuestros políticos a crear la apariencia de una uniformidad *italiana:* las regiones deberían haber desaparecido en la nación, los dialectos en la lengua literaria. Sicilia es la región que más *activamente* ha resistido esta manumisión de la historia y de la libertad, Sicilia ha demostrado en numerosas ocasiones vivir una vida de carácter nacional propia más que regional. Cuando se escriba la historia del Risorgimento y de los últimos sesenta años teniendo como objetivos la verdad y la exactitud más que el deseo de suscitar artificialmente

estados de ánimo arbitrarios, que la voluntad de hacer creer que existe lo que sólo se desearía que existiese, muchos episodios de la historia interna aparecerán bajo otra luz, y la causa de la efectiva unidad italiana (en cuanto es necesidad económica real) saldrá beneficiada. La verdad es que Sicilia conserva su independencia espiritual que se revela más espontánea y fuerte que nunca en el teatro. Se ha convertido en gran parte del teatro nacional, ha adquirido una popularidad en el septentrión y en el centro que denota la vitalidad y el apego a un hábito difundido y fuertemente arraigado. Es vida, es realidad, es lenguaje que recoge todos los aspectos de la actividad social, que pone en relieve un carácter en todo su multiforme expresión, lo esculpe dramática o cómicamente. Tendrá un notable influjo en el teatro literario; servirá para agilizarlo, contribuirá, con la virtud eficaz del ejemplo, a hacer decaer esta producción provisoria del no ingenio italiano, producción de hombres togados, falsa, pretenciosa, carente de todo estremecimiento de búsqueda, de toda posibilidad de mejoría.

Luigi Pirandello, Nino Martoglio especialmente, han dado al teatro siciliano comedias que tienen un carácter de vitalidad. Pero en verdad su fortuna se debe en gran parte a Angelo Musco. Actor por instinto, se presenta con todas las desigualdades y la impulsividad de un hombre rico de vida interior, que en cada interpretación irrumpe salvajemente en manifestaciones de una plasticidad sorprendente. Es vida ingenua, sincera, que encuentra en el movimiento plástico la expresión más adecuada. El teatro retorna a sus fuentes originarias: el actor es verdaderamente intérprete recreador de la obra de arte; ésta se confunde con su espíritu, se descompone en sus elementos primordiales y se recompone en una síntesis de movimientos, de danza, elemental, de expresión plástica; pierde su literatura verbal y vuelve a ser vida física, vida de expresión integral: todo el cuerpo se convierte en lengua, todo el cuerpo habla. Ciertamente, el ser dialectal, el adaptarse a las manifestaciones humanas más próxima a la originalidad humana, dan este carácter específico al teatro siciliano, dan todas estas posibilidades expresivas a Angelo Musco. Pero es la acostumbrada cuestión del huevo y la gallina: Musco tiene el teatro que se merece sólo porque se lo merece, porque lo comprende, lo revive. Y su mérito no es en realidad siempre igual: comete a veces el error de forzar interpretaciones imposibles porque la obra está vacía de toda expresividad. Pero se torna grande cuando el autor da al menos un tema artístico que ofrezca posibilidades de continuación, de integración. Basta recordar a Angelo Musco en *Liolà* de Luigi Pirandello, una de las más bellas comedias

modernas que la torpe crítica pseudo moralizadora ha hecho retirar casi del todo del repertorio.

(Marzo 29 de 1918)

Giosué Borsi. Giosué Borsi es él mismo un renovado por la guerra (al menos en la memoria de los amigos, porque murió en el frente). La compañía Zago ha presentado una obrita, de cuando Borsi era todavía volteriano, anticlerical a lo Carducci. Pequeña comedia, informe, ligera que podría vivir en un epigrama. En una fiesta de bodas del setecientos, participa el cardenal patriarca de Venecia; recuerda la primera confesión recibida como sacerdote y la profunda impresión experimentada porque el penitente era un parricida. El padre del esposo, que no ha escuchado, recuerda también algo, y precisamente de haber sido el primer penitente del patriarca. Desesperación del hijo, alboroto, e intervención del patriarca que vuelve la paz a los ánimos turbados por su ligereza. Borsi está todo entero en esta obrilla: ha sido exaltado por los católicos por la conversión revelada en las cartas que dejara, pero la conversión no ha mudado en profundidad la superficial retórica característica de sus escritos; admirador e imitador de Carducci en lo que Carducci tiene de menos vital no se ha impuesto ni siquiera por la *reclame* que los católicos han hecho de sus escritos póstumos. Su misticismo es de la misma ley que su volterianismo.

(Abril 17 de 1918)

Virgilio Talli. Virgilio Talli es tal vez el más agudo crítico literario que exista hoy en Italia. No creo que las librerías vendan sus volúmenes de ensayos. Su nombre probablemente no aparecerá jamás en las historias de la estética o de la literatura, pero poco importa. Probablemente si todavía Talli debiera extender por escrito su juicio sobre una obra teatral, este juicio sería banal, genérico, carente de vida y repleto de frases hechas.

La energía crítica de Talli se revela y se agota en el ámbito de la compañía dramática de la que es director: sus ensayos son las interpretaciones que la compañía crea de los dramas y de las comedias, su obra específica se ha convertido en espontaneidad, naturalidad en los actores, adhesión del gesto, de la música vocal, con el íntimo espíritu de los personajes representados. La personalidad de

Talli desaparece así en el conjunto, se encuentra difícilmente. Su actividad de revelador, de maestro, deviene vida en los otros, en los discípulos. Talli ha hecho revivir con admirable precisión, las familias artísticas del quattrocento en las que se encontraban el maestro y los alumnos y el maestro desarrollaba su obra pedagógica, educativa, en un denso trabajo de colaboración humanística, de la cual surgió el infinito mundo de belleza del Renacimiento. Estos maestros son a menudo nulos fuera de la escuela, de la tradición que crean y desarrollan. Su naturaleza no es tanto de creadores individuales como de educadores y reveladores. Su grandeza y perfección está en sus discípulos, que rápidamente surgen a la plenitud porque el maestro les ha ahorrado toda dispersión de energía en tentativas arbitrarias, en experiencias inútiles. La escuela es para el espíritu lo que el método Taylor es para los gestos mecánicos del cuerpo: economía de experiencias y de fatigas, aceleración de la evolución espontánea, organización del intelecto.

Talli desenvuelve su actividad en las pruebas: trabajo de miniatura, refinado y sutil esfuerzo de elaboración paciente. El drama se fragmenta en sus elementos primordiales: las palabras y los movimientos. Pero en ninguno de estos elementos sigue viviendo el drama entero. Y el análisis minucioso comienza. El drama es examinado, pesado, estudiado en su cada vez más sutil nervadura, en cada fibrilla de tejido. Talli es el platero que extrae del metal su sello oculto, que intuye el valor efectivo y lo desgrana en collares y adornos de infinito precio.

Su fantasía, desde la intuición rápida, dominadora, controla toda la acción y la revive para sus discípulos. Cada personaje adquiere una individualidad distinta, cada palabra resulta síntesis de un estado de ánimo distinto. Talli repite la palabra, la amplifica, la pone en relación con el discurso interior del cual es consecuencia: pierde así todo valor mecánico de pura sonoridad, se torna interioridad, vida espiritual, se colora de toda una personalidad, de toda un alma, se lanza de la garganta, de los labios, como una necesidad fatal, se comprende que deba ser ésa y no otra, acompañada de ese gesto y no de otro, modulada con esos tonos y no con otros. Y la unidad espiritual del individuo deviene unidad espiritual de la escena. Todo vive: el ambiente debe ser así y no de otro modo, porque también la exterior apariencia de las cosas se refleja sobre los hombres y determina matices de gestos que no necesita omitir. La palabra de Talli es sugestiva en forma irresistible. En una novela de Rudyard Kipling se encuentra este episodio: un mago de la voluntad quiere probar el íntimo metal del alma de un jovencito y lo

somete a un experimento de ilusión. El jovencito debe arrojar una jarra llena de agua: la jarra se rompe en fragmentos innumerables, el agua se vierte. Sin embargo bajo el influjo de la voluntad dominadora el jovenzuelo ve estos fragmentos retornar lentamente a su lugar, soldarse entre sí; el agua vertida desaparece y en la fantasía la imagen de la jarra florece de nuevo en su primitiva integridad. Así Talli desmenuza y recrea los dramas para sus actores, los analiza y parece destruirlos; pero en el sapiente análisis, la síntesis está en potencia y se afirma en las primeras representaciones, ante el público que aplaude y ni piensa siquiera en el artífice mayor, en el maestro que ha recogido en un haz las energías individuales y se las ha revelado a ellos mismos.

(Mayo 14 de 1918)

"Lift" de Armont y Gerbidon, en el Carignano. En *Lift* comedia sexual-sentimental de Armont y Gerbidon encontramos un personaje casi original: el hetairogogo, el profesor de buenos modales para las cortesanas geniales que se proponen la conquista de una brillante posición social. El profesor no tiene nada de socrático, así como los dos alumnas nada tienen que compartir con Aspasia; la galantería, en los tres actos modernos, es colocada como función social aunque el motivo no supera la expresión chabacana de las comunes *pochades* y es por el contrario desarrollada con poca desenvoltura y mucha prolijidad. Permanece irreductible una fuerza cómica que los autores no han sabido elaborar subjetivándola; han entrevisto un mundo de comicidad pero que permanece inerte, puramente intencional.

La *cocotte* que recorre el currículum de la gloria social es en el fondo una pobre muchacha nacida en una novela romántica con aspiraciones pequeño-burguesas para el matrimonio, el tálamo familiar y la blanca cuna en la que chilla y agita las piernas un rosado parvulillo. Su ascenso hacia la gloria se debe a voluntades extrañas, a las sugestiones del profesor. Si esta voluntad, estas sugestiones hubieran sido vistas, por los autores como dinamismo autónomo de una mujer moderna, que sólo en la galantería puede encontrar la libertad que le es negada por las costumbres, por la extrinsecación de sus energías sociales buenas, habríamos tenido una comedia rica de contenido moral, es decir, una obra de arte y no una escenificación comercial. Los autores no han sabido o no han osado: es más fácil y más agradable al público, el leve toque de

alfiler, la pequeña burla superficial, la caricatura bonachona que no choca demasiado de frente la convención moral y por el contrario estimula el escepticismo a flor de piel.

Lift sube del cuartucho pobre hasta el banquete ministerial, hasta la amistad de una Excelencia, hasta el salón político en el que se decide la suerte de un Estado y quizás de un régimen, pero es ascensión "alpinística" y no espisodio humano de "querer es poder", determinado socialmente por el confluir necesario de todas las fuerzas actuantes de la vida contemporánea.

(Septiembre 11 de 1918)

"El marido ideal" de Wilde, en el Carignano. La compañía de Irma Gramatica ha presentado una comedia de Oscar Wilde, *El marido ideal,* nueva para Turín; la comedia no ha tenido éxito. Es una obra más literaria que teatral, más para leerla que para oirla. El contenido dramático es ligerísimo y se desenvuelve en situaciones comunes; el autor se ha dedicado exclusivamente al diálogo, a las palabras; los caracteres se revelan por lo que las bocas dicen a través de las paradojas brillantes, la ingenua afirmación de fe puritana, los relatos de intrigas políticas y financieras. Una novela dialogada que la compañía de la Gramatica ha presentado de manera digna del íntimo valor literario de la obra.

(Noviembre 14 de 1918)

"Una sentimentale" [Una sentimental] *de E. A. Berta, en el Carignano.* La compañía de Irma Gramatica ha representado la anual contribución de E. A. Berta al teatro en dialecto: *Una sentimentale,* tres actos en prosa con muchos paréntesis musicales. La comedia debe haber sido escrita por los menos hace veinte años: las alusiones cronológicas al pasado próximo van desde el 1866 a 1880, pero el autor no ha remodernizado su obra, aunque se han introducido alusiones a acontecimientos recientísimos, sin fijarse que un espectador apenas, apenas atento debería imaginar a la heroína de la comedia como una mujer de por lo menos cincuenta y dos años (se hace morir a sus padres en 1866). E. A. Berta no ha querido interrumpir el rito anual y no teniendo mercadería fresca ha espolvoreado un viejo producto de su infinita, si bien fútil, manía escribidora. En los tres actos se desarrolla un drama "interior" de

femineidad ofendida e incomprendida con algunas situaciones semejantes a las de Nora de Ibsen; semejantes exteriormente, más inertes dramáticamente Berta pone el drama, no lo desarrolla. Su fantasía no es capaz de crear caracteres que tengan consistencia y solidez humana: el público debería conmoverse por la abstracta generalidad de un dolor ineluctable en ciertas situaciones, aun cuando este dolor se exprese sólo como un fastidioso balido corderil y no como humanidad individual desgarrada que sé manifiesta artísticamente en poesía. Una mujer abandona el techo conyugal afirmando no ser comprendida y por cierto lo parece. Pero el proceso dramático está enervado y es superficial. La protagonista es una pobre muchacha seducida que se redime en el amor desinteresado y en el sacrificio de la cotidiana, miserable vida familiar. El seductor le deja una herencia de medio millón y este oro se convierte en la máquina infernal que destruye el amor y la felicidad. El autor esboza una metafísica del oro: en el oro está la personalidad del hombre, en el oro se prolonga la personalidad del hombre. El instinto conduce a la mujer a querer renunciar a la herencia: acepta porque su marido cree que con la riqueza llegará a ser un gran compositor (es violoncelista). Según un postulado de la metafísica bertiana, lo bello nace de lo bello, la riqueza hará la casa bella, de la belleza de la casa nacerá la bella música y el violoncelista que anotará la bella música será un gran compositor.

En la mujer la metafísica se expresa en otras emociones: el seductor muerto se prolonga en su oro, el oro compra los muebles y el lujo de la casa, el seductor muerto revive en los muebles y en el lujo. Marido y mujer se alejan el uno del otro; la vida de uno (la belleza que genera belleza) es la muerte de la otra (el oro-belleza que es la culpa, la traición), etc., etc. Resumida así la comedia puede parecer interesante, el autor podría parecer capaz de conectar ideas. No es así. La comedia no es siquiera de tesis; es un informe hacinamiento de palabras farfulladas, sin expresión espiritual poética, rellena de asuntos banalmente cómicos que se persiguen a los tropezones. Berta no se da cuenta de la falta de unidad cronológica de la comedia; no alcanza siquiera a crear una unidad exterior; se mueve alrededor de sus personajes que quiere hacer hablar y vivir como a un escarabajo en la estopa. Una docena de espectadores con admirable sangre fría, han logrado crear a los actores la sugestión necesaria para media docena de llamadas.

(Noviembre 20 de 1918)

"Una mujer sin importancia" de Wilde, en el Carignano. Una mujer sin importancia es una "moralidad" escrita por un poeta que hacía profesión de inmoralidad y que no era escritor teatral. Es una representación de vida simple y complicada, optimista y escéptica, ingenua y perversa tal como es la vida "cualquiera". Y la comedia misma es ingenua y complicada; tejida con un diálogo elegante y refinado, cuando el que habla es un elegante y refinado señor inglés a quien la fortuna ha dado todas las condiciones para poder ser escéptico y egoísta; "melodramática" cuando la acción se desenvuelve por obra de un ingenuo e instintivo joven "moral"; profundamente dramática cuando la que habla es una mujer que ha sufrido. Y la posición de cada uno es "cualquiera" para uno y ridícula para el otro, porque Wilde observa las costumbres con un ojo más agudo de lo que se considera útil observar, por la generalidad de los escritores dramáticos que no son poetas: ve los hombres separados por clases y por grados y por concepciones de la vida y encuentra que la belleza y el bien (bello y bueno son idénticos para él) son creados solamente por los "independientes" por aquellos que obran por un fin de mecanicidad de dinero o tradicional. Las compañías dramáticas están rehabilitando en Italia la fama infame de Oscar Wilde, al presentar estas viejas comedias en las que la originalidad espontánea de Wilde se manifiesta genuinamente más que en las extravagancias y en las aventuras judiciales; es un mérito que se agrega a la esmerada ejecución que de *Una mujer sin importancia* ha ofrecido la compañía Carini.

(Enero 16 de 1919)

"Il giuoco delle parti" [El juego de las partes] *de Pirandello, en el Carignano.* En el primer acto de *Giuoco delle parti* Luigi Pirandello inicia la presentación de la "mujer" como personificando la visión que de la física de la vida tienen los escultores y los pintores del futurismo postcubista: la inferioridad espiritual es una descomposición de volúmenes y de planos que se continúan en el espacio, no una limitación rígidamente definida en línea y superficies. El "marido" por el contrario está fuertemente concentrado en un yo razonador, bien alisado y arreglado como un concepto puro, que gira en torno a un perno, trompo silencioso que la voluntad, liberada de toda contingencia condicionante, hace rotar sobre un plano de vidrio. Evidentemente las dos criaturas no pueden sistematizar un orden de relaciones de convivencia afectuosa: el marido

es impenetrable a los planos y volúmenes vibrátiles de la mujer y ésta no alcanzando a prolongarse en el marido, se siente por él limitada, ella que por naturaleza debe prolongarse en todas las vidas espirituales y en todos los territorios del mundo, y sufre y se exalta y aspira a la liberación de su yo, aspirando inevitablemente a la destrucción del suyo incoercible contradictorio. El concepto puro triunfa sobre el protoplasma vibrátil: la filosofía clásica triunfa sobre Bergson, las contingencias se someten a la voluntad del trompo socrático. Hay un "amante" porque la comedia entra en la serie de los tercetos teatrales, pero el amante no personifica idea alguna; es materia sorda, es objetividad opaca, es el "tonto" de la vida, que lógicamente es llevado a ponerse de nuevo la piel, porque la dialéctica de los contrarios alcanza un desenvolvimiento que podría ser la lágrima del concepto puro y el aullido bestial del protoplasma en movimiento; la humanidad, en resumen, que asombra encontrar todavía en tanta orgía de piruetas filosóficas de catedrático de liceo de provincia. Expresándose banalmente: la mujer quiere deshacerse del marido; insultada como mujer quiere que el marido se bata a duelo. El marido no lo entiende así y construye, sobre las contingencias que la naturaleza exterior a su yo le arroja entre los pies, el triunfo de la razón lógica: acepta el duelo a muerte, luego no se bate obligando a batirse y a hacerse matar al amante que es el verdadero marido. La vida es para él concepto puro, un juego mecánico, que prevé y dispone *a priori* las partes, haciendo siempre jaque mate.

La comedia de Pirandello no es de las mejores del género Pirandello: el juego se ha convertido allí en mecanismo exterior de diálogo, puro esfuerzo literario de verbalismo pseudofilosófico. La incomprensión recíproca de las marionetas escénicas se ha proyectado en el teatro: pleno dominio de monadas sin puertas ni ventanas, incomunicables e incoercibles, el autor, los personajes y el público.

(Febrero 6 de 1919)

"L'uccello del paradiso" [El ave del paraíso] *de Cavacchioli, en el Carignano.* El moderno teatro italiano (Pirandello, Antonelli, di San Secondo, Veneziani... y Cavacchioli) resulta en gran parte de un pequeño error: estos autores, queriendo llegar a Bernard Shaw se han perdido en el dédalo de las aventuras de Sherlock Holmes. El molde de su fantasía debe buscarse en la vasta frente de mister Conan Doyle, convertido en baronet por méritos literarios; en cada

una de sus comedias la intriga está urdida para poner en evidencia la sublime facultad de intuición crítica de un policía diletante del espíritu, o sea de la psiquis humana. Las aventuras ideales se conectan por razones en hilera, se desarrollan con ritmo seguro, se entretejen, se superponen, se mezclan, unidas siempre por una sutil tela de araña, sobre la cual un duende baila alegremente, haciendo cabriolas, arriesgando triples y cuádruples saltos mortales para caer siempre de pie, gentil, fresco, riente, gesticulando a diestra y siniestra para exponerse y proponerse a la admiración universal.

Es una fantasía leñosamente árida que estalla y chirría por una gotita de aceite derramada de la linterna, a la que se agregaron los artículos sobre la filosofía de las damas. Una fantasía matemática, una fantasía de ingenieros que conocen su asunto, una fantasía de curiosos por saber cómo se hace la fantasía, que, por lo tanto, la han recortado y disecado para ver como se hacía. Divierten, aun aburriendo un poco por la pedantería de la cual son hijos no degenerados. Divierten e interesan, porque al fin de cuentas estos jóvenes cumplen también un cometido: volver intolerable la vieja moda del teatro romántico de folletín, desatar una inquietud interior y corroer los sedimentos de rancia margarina que agrandaba los coranzocillos más microscópicos. Pero solo son aves del paraíso embalsamados o que serán en breve embalsamados en los archivos de las bibliotecas teatrales; no gozan de libertad, están ligados a un cordel como los muñecos que divierten a los chicos: saltan un tanto desmañados por la ficción de la libertad y vuelven blandos a caer. Es difícil analizar sus comedias sin alejarse fastidiosamente; no se puede ser severos porque son una institución del gusto que todavía no ha agotado su función histórica. Están casi siempre bien ejecutadas porque demandan estudio y trabajo y sacuden los fáciles esquemas endurecidos de los actores. *L'uccello del paradiso,* confesión (!) en tres actos de Enrico Cavacchioli, ha dado oportunidad a Betrone, a la Melato y a los otros valientes artistas de la compañía Talli de realizar una ejecución que vale por sí misma.

(Marzo 20 de 1919)

"L'innesto" [El injerto] *de Pirandello, en el Carignano.* Existe en el arte de la jardinería una forma de injerto que se practica en el mes de agosto y se llama injerto a *ojos cerrados.* La planta acoge "amorosamente" al tallo con el cual la mano ruda, pero experta del campesino la violenta, lo asimila a su amor, a su deseo

de fruto, lo acoge a "ojos cerrados" nutriéndolo con su locura, con toda su vida que aspira a la maternidad, a la creación de nueva vida. ¿Quién preguntará a la inocente planta el origen legítimo de su fecundidad? También la señora Laura Banti es una estéril planta, violentamente agredida por un desconocido campesino, que ha recibido a "ojos cerrados" el germen vital que la hará madre y lo ha asimilado a su vida, a su amor, y lo ha nutrido de todo su espíritu del cual es parte esencial el espíritu, el amor y el cuerpo físico del consorte legítimo. Solo que este legítimo y bien indivualizado consorte tiene sus escrúpulos y su susceptibilidad que son dos con los de su mujer y no solo uno como en la misma flor estéril el pistilo y el gineceo que cumplen el rito fecundante sin generar nada. Cómo es superado el estado de ánimo de Giorgio Banti, cómo Giorgio Banti termina participando de la locura amorosa de su mujer y aceptar como suyo (*creer* suyo) el hijo por nacer, debería ser el argumento de estos tres actos de Pirandello, quien no ha querido y no ha osado afrontar abiertamente la concepción elemental de la comedia: ¿un hijo es solo generación física, mero producto de un acoplamiento casual, o bien es esencialmente amor, nueva vida que brota de la fusión íntima permanente de dos vidas? y ha endurecido una acción rica de humanidad y de lirismo, en torno a una fría metáfora de jardinería terminando por creer, también un poco él mismo, en la aproximación artificial entre los hombres y las plantas y ha presentado este problema sexual, que es en fin de cuentas fundamental en la vida de los hombres, envolviéndolo en un artificioso acolchado de diálogos a medias palabras, de gestos de furtivo sentimentalismo, apilando tres categorías de vida en las cuales el problema se presenta (la planta, una rústica aldeanita y la espiritual señora Banti) como si no supiese de que modo expresar al público y cómo ordenar en acción la concepción que, sin embargo es clara en su fantasía.

Los tres actos son pesados, prolijos en su sequedad y congestión. El argumento está puesto pero no vivificado, la pasión y la locura son presupuestos y no representados. Pirandello no ha realizado siquiera una de aquellas sus "conversaciones" dramáticas, que, si no contarán mucho en la historia del arte, tendrán por el contrario mucho peso en la historia de la cultura italiana.

(Marzo 29 de 1919)

"Fedeltá" [Fidelidad] *de Calzini, en el Carignano.* Habitaba en Sevilla en la misma época en que Miguel Cervantes escribía ***Don***

Quijote y el Celoso Extremeño, un artesano del mármol que tenía una mujer bellísima pero sobradamente caprichosa y extravagante. Este marido unía al genio artístico una crudelísima voluntad amatoria hacia su mujer Soledad; el capricho llegó en él al punto de haber preparado una trampa en cuyo torno aseguraba las trenzas de la dama y sólo así estaba seguro de ella y podía atender las peligrosas labores de arquitecto y de maestro albañil. Péro la dama lo traicionó lo mismo, aun sufriendo en los brazos del amante, debido a la trampa que le endurecía la nuca y la espalda; lo traicionó por ansia de libertad para demostrarse a si misma, que era criatura humana viviente y no vil esclava, no propiedad de un amo; lo traicionó con el primer hombre que tuvo el coraje de probar la suerte en aquella misteriosa casa de un amo tan cruel, situada al lado de las cárceles resonantes de los gritos de los pacientes torturados, envuelta en sangrientos reflejos patibulares atravesados por las agradables figuras de los carniceros, de los bribones, de los confesores, de las hermandades y de los sepultureros. Pero el feo juego dura poco: la fatalidad se cumple. El marido se precipita en el vacío, pues sólo el amor de Soledad lo tenía sujeto a la vida y lo preservaba del vértigo, y muere. Soledad está libre, se vuelve fiel al muerto; el traicionar para ella era lucha por la libertad, por la posesión de sí misma, era un duelo, y el duelo se hace entre dos. El amante es despedido, pero él también es español, es andaluz, es celoso, es cruel, para más se vale de los servicios de un parásito que naturalmente es italiano, un italiano desesperado, hambriento pero con el corazón henchido de poesía, de dulce melancolía que se disfraza de jocundidad y brío, quien a su vez se enamora de Soledad. El primer amante quiere de nuevo a toda costa a Soledad y la extorsiona; va a una cita y es apuñaleado por la caprichosa dama que envuelve luego al italiano con sus redes y lo convence para trasladar el cadáver hasta el próximo río.

En el drama de Calzini aparecen muchas huellas (huellas sobre la arena): hay una pizca de Villiers de l'Isle-Adam, de las *Novelas crueles*, una pizca de Beaumarchais creador de *Fígaro*, algunos granitos shakespearianos y hasta una brizna de Sem Benelli. Falta un autor único, un poeta único que unifique y vivifique en su fantasía tantas figurillas; de Calzini hay sólo una abundante hojarasca de palabras que impresionan a menudo con deslumbrantes resplandores y retumbante sonoridad.

Una hermosísima puesta en escena y una cuidada y exacta interpretación de la Melato, de Betrone, Olivieri, Marcacci.

(Abril 6 de 1919).

Los espectáculos en el Teatro del Popolo. Con *L'onore* [El honor] de Sudermann se ha iniciado el sábado por la tarde la serie de representaciones en el Teatro del Popolo. La interpretación de la interesante comedia de fondo filosófico y psicológico ha sido conducida con verdadero sentido artístico por la compañía Sangiorgi-Carini cuyos actores fueron insistentemente, repetidamente aplaudidos a cada fin de acto y también durante el desarrollo de la acción. La comedia ha interesado muchísimo a nuestro público que ha podido ver y sentir condimentado en todas las salsas el concepto burgués y tenderil del "honor" que en la sociedad capitalista se compra y se vende como una mercadería cualquiera. Y ha aplaudido clamorosamente la invectiva que Roberto, el joven laborioso, emergido de la nulidad de su ambiente, ha lanzado contra los ricos, amos de los cuerpos y de las almas de la pobre gente.

Interesantísima también la brillante comedia representada en la jornada del domingo: *El deputato di Bombignac* [El diputado de Bombignac]. La alegre sátira de las costumbres parlamentarias y de las ligerezas de la alta aristocracia no podía dejar de divertir al público que frecuenta nuestros ambientes, dado el período de disolución que están atravesando las clases dirigentes de Italia y de otros lugares.

Un interés no tan vivo ha despertado el domingo por la tarde, el drama de Bernstein: *La raffica,* [La ráfaga] donde la acción se desenvuelve exclusivamente en el mundo burgués de la nobleza estragada en el ocio y endurecida en los negocios. Las obras capaces de emocionar al público, ponen en contacto el presente con el porvenir, los dominadores con los oprimidos, el sistema social de hoy con las ardientes esperanzas del mañana. Y éste creemos que es el concepto inspirador de la benemérita comisión del teatro.

El local amplio y aireado de Corso Siccardi ha estado siempre concurridísimo y debemos alabar a los organizadores por el arreglo elegante y popular del característico teatro en el cual se desenvolverán las sanas representaciones educativas de nuestro pueblo.

(Abril 30 de 1919).

"L'ultimo nemico" [El último enemigo] *de Mazzolotti en el Carignano.* El último enemigo es un ingeniero alemán que retorna a Italia después de la paz y es estrangulado por un veterano. Comedia del canibalismo nacionalista. Con todo el énfasis y la torpe crueldad retórica del canibalismo nacionalista. Pesada, tediosa,

"prusiana" como toda mala acción nacionalista. Antinacional como todo producto de la bárbara concepción nacionalista. Es como un aviso a los alemanes: no volváis a Italia o sino los italianos os degollarán. Los italianos tendrán necesidad de vosotros porque sois laboriosos y tenaces, sois pacientes y manteneis los empeños. Los italianos tendrían necesidad de vosotros porque deben multiplicar sus plantas industriales y carecen de personal técnico; los capitalistas italianos os aceptarán de nuevo, porque los negocios son los negocios y no sentimentalismo: pero cuidaos, hay en Italia quien os degollaría porque piensa que Italia "debe" hacer por sí, aun cuando no pueda, aun cuando su clase dirigente está constituída por individuos que piensan recuperar el tiempo perdido en la alegría y el solaz en lugar de trabajar, que piensan dar incremento a la galantería en vez de la industria y de los estudios. Muchos espectadores de los palcos y de las butacas deben estar fastidiados con esta comedia que denota el subsistir de un estado de ánimo que turba los negocios. Para nosotros es una mala acción en el orden artístico, es una evasión de la esfera de la humanidad en el orden moral.

(Mayo 20 de 1919).

"La nostra immagine" [Nuestra imagen] *de Bataille en el Carignano.* En el reciente poema de Bataille *La divine tragédie* se reproduce la imagen de un hombre cuyas carnes en disolución caen, descubriendo la desnuda aridez del esqueleto; pero el brazo ha arrancado el corazón del pecho y lo tiende hacia lo alto para salvarlo de la podredumbre con un gesto desesperadamente heroico.

El mundo interior de Bataille está simbolizado en esa imagen y también la expresión en la que Bataille concreta su mundo interior. Una tensión desesperada, un esfuerzo espasmódico por alcanzar las cimas que a menudo, demasiado a menudo, se concreta en formas amaneradas y dulzonas, languidece en compromisos banales y acomodaticios. En los dos actos de *La nostra imagine* la disidencia se presenta más evidente y chocante porque lucha entre ser un drama y una farsa. Vemos primeramente contraponerse una madre y una hija que defienden, furiosamente, la propia vida, la propia libertad. Enrichetta con fría crueldad, exige a su madre todavía joven, todavía admirada, casarse con un viejo idiota para expiar el pasado de aventura, para poner en regla su estado civil, para darle un nombre y permitirle entrar en el mundo "oficial", para permitirle realizar la felicidad. Entre esta jovencita que razona fríamente y se desespera,

que es cruel y tierna, despiadada y conmovida, y la mujer que está colocada frente al cumplimiento de un deber que debe realizar en una ceremonia ferozmente ridícula, el choque hace surgir chispas luminosamente vivas de dramaticidad. Pero el acuerdo llega por un proceso en el que toda la energía creadora se ha oscurecido y ablandado: la experiencia por la cual Onorina se humilla y acepta cumplir la expiación, es un tejido de meras palabras flojas y pobres, de escenas vacías y exteriores, desesperadamente fastidiosas y desconsoladoras: el público ha sancionado justamente.

Esta tarde la comedia se repite.

(Junio 13 de 1919).

"Cesare y Cleopatra" de Shaw en el Chiarella. Esta obra de Bernard Shaw ha sido juzgada en Italia por los ecos diluídos de la polémica que ha suscitado en Inglaterra. Es una obra simple y llana conducida sobre motivos de humanidad simple y llana (humanidad que se encarna en Julio César y Cleopatra, así como puede ser simple y llana la representación que de los dos puede expresar quien quiere respetar los valores fijados por la historia: y Shaw ha querido respetar estos valores); se ha buscado y se buscará en ella la paradoja, el acrobatismo, la "originalidad". Los italianos no tienen la percepción del espíritu: Shaw es original porque ha respetado la buena y normal humanidad. Su obra es una rebelión, una extrañeza, una paradoja para los ingleses. Shaw ha escrito sobre Julio César después de Shakespeare con insolente prepotencia, ha tratado de imponer, a la fantasía de los ingleses una imagen de César que no es la creada por Shakespeare.

El escándalo puede ser parangonado a aquel surgido en Italia en ciertos grupos de estetas florentinos cuando Cesareo publicó su *Francesca de Rimini:* existe una sola Francesca, así fue escrito, y es la del Dante; toda otra representación de Francesca es una insolente caricatura. Para los ingleses Shakespeare es más que cuanto pueda ser Dante para los italianos: los ingleses han "releído" todos a Shakespeare, pocos italianos han estudiado en la escuela los comentarios de *La Divina Comedia.* Así es como entre nosotros la obra de Shaw no será presentada al público en su verdadera luz: la representación eficacísima y de gran dramaticidad de un gran hombre de estado, de un gran general, Julio César, visto nada más que humanamente sin sublimaciones trágicas, pero igualmente grande en toda su actividad, como lo fue verdaderamente, como ha sido pre-

sentado por los historiadores antiguos, como se revela por sus ingenuos libros de recuerdos que están entre las obras maestras de la literatura romana por el candor y la simple franqueza.

Pedir otra cosa a Shaw, hacer creer que Shaw haya querido dar otra cosa, pretender que sea necesario estar allí para escuchar con todo el arco de la inteligencia tenso, para alcanzar al vuelo paradojas y originalidades si no se quiere aparecer idiota, sería tonto y falta de inteligencia.

Cesare y Cleopatra es una bellísima obra aun cuando no se le presten enredos herméticos para las personas comunes: una obra bellísima, presentada en forma magnífica por la compañía de Emma Gramatica, en todas sus partes, digna de ser vista una y otra vez.

(Junio 14 de 1919)

Emma Gramatica. El teatro como organización práctica de hombres y de instrumentos de trabajo no ha escapado de la espiral del *maelstrom* capitalista. Pero la organización práctica del teatro es en su conjunto un medio de expresión artística: no se la puede turbar sin turbar y arruinar el proceso expresivo, sin esterilizar el órgano "lingüístico" de la representación teatral.

El industrialismo ha determinado sus necesarias consecuencias. La compañía teatral como conjunto de trabajo organizado por las relaciones que intervenían en el arte medioeval entre el maestro y el discípulo, está disuelto: a los vínculos disciplinarios generados espontáneamente por el trabajo en común —trabajo de naturaleza particular porque tiende a los fines de creación artística— han sucedido los "vínculos" que ligan el empresario al asalariado, los vínculos de la horca y del ahorcado. Las leyes de la concurrencia han conducido rápidamente a su término su obra disgregadora: el actor se ha convertido en individuo, en lucha con sus compañeros de trabajo, con el "maestro" transformado en intermediario, y con el industrial del teatro. Desenfrenada la especulación sórdida, ésta no ha conocido más límites. El mismo carácter peculiar del trabajo a desarrollar se ha vuelto un reactivo corrosivo. Sobresalir en la ganancia corre parejo con el sobresalir en la compañía, en las funciones directivas y de autoridad, en la libertad de escoger para sí los papeles de éxito y erigirse en monumento funerario entre un cementerio de fosas comunes. La técnica teatral ha sido desbaratada, la producción se ha adaptado "fácilmente" a las nuevas condiciones; fácilmente en el sentido que el equilibrio ha sido alcanzado en

un plano ínfimo de compañía, de público, de escritores de teatro. Se habla de depravación del gusto, de decadencia de costumbres, de disolución artística. El origen de estos fenómenos evidentes hay que buscarlo únicamente en el cambio de las relaciones económicas entre el empresario del teatro, convertido en industrial asociado en un *trust*, el director convertido en intermediario y los actores subyugados a la esclavitud del salario.

Pocas resistencias se comprueban ante este recrudecimiento de la concurrencia y de la especulación. Resistir por otra parte es difícil. Algunos trataron al menos de salvar una parte de la libertad de expresión artística entre los gritos y los chillidos ávidos del mercado capitalista. Emma Gramatica está ciertamente entre estos pocos: señal de su personalidad y de su voluntad artística. Rebelarse hubiera sido locura y puerilidad; ha terminado el tiempo de las aventuras románticas y de las audacias quijotescas. Por otra parte, éstas son posibles para las iniciativas individuales no para las empresas que exigen un conjunto de individuos. Rebelarse habría significado tan solo ser privado inmediatamente de la posibilidad de expresión. Pero hay adaptación y adaptación. La Gramatica ha conservado su libertad de movimiento y de elección: hay una búsqueda continua, una lucha continua en su actividad: hay vida. Puede conocer zonas inexploradas, puede ampliar la esfera de su sensibilidad y de sus experiencias; no cae en la *routine*, no se ha convertido en una mera empleada, que ha aplicado el método Taylor a la expresión plástica de la vida, que ha reducido a mecanismo —complicado, experto, de 20.000 piezas móviles, pero mecanismo al fin— aquello que es imprevisible e incoercible: la expresión.

En Turín, al menos, donde el industrialismo teatral opera implacable como un flagelo, la Gramatica es la única que en estos últimos años ha "producido" novedades, ha suscitado del interior de su vida nuevas criaturas que vibran de amor y de odio o desenvuelven la cotidiana fatiga de vivir en formas no consumidas o vueltas opacas por la costumbre y por el esquema del oficio, que es regulado por las leyes del mínimo esfuerzo. Ha intentado, ha osado, dicen que hasta ha arriesgado capitales sin seguridad de reembolso, para imponer fantasmas artísticos que de otro modo no hubieran nunca paseado por la escena italiana. Vive pues en ella y obra incesantemente, condicionando también la actividad práctica, el principio de la creación irresistible y prepotente que forma una personalidad y plasma un carácter según sus leyes propias: las leyes de la belleza.

(Julio 10 de 1919)

"Il soldato millantatore" ("Miles gloriosus") de Plauto, en el Carignano. El soldado Pirgopolinice, mientras el joven Pleusicle está lejos de Atenas porque conduce una embajada a Naupatto, rapta a la meretriz Filocomasia y la conduce por la fuerza a Efeso. Palestrione, esclavo de Pleusicle, se embarca para ir a advertir al amo, pero es capturado por los piratas y regalado a Pirgopolinice. Pleusicle es llamado por él a Efeso y resulta huésped de Periplettomene, vecino de la casa de Pirgopolinice. Entre las dos casas se ha practicado un pasaje secreto a través del cual Filocomasia vuela a los brazos de su fiel y perseverante amigo, Pleusicle. Sceledro, otro esclavo del soldado, mientras persigue un mono por los techos los sorprende abrazados; Palestrione y Periplettomene lo convencen de que ha llegado a Efeso la madre y una hermana de Filocomasia y que la mujer que él ha visto abrazada a un joven es justamente esa hermana, que se asemeja a Filocomasia como dos gotas de agua. Para resolver la situación, Palestrione inventa la intriga que deberá liberarlo junto con los dos amantes de la garras de Pirgopolinice y deberá conducirlo al soldado, a una solemnísima burla y a una solemnísima paliza. Pirgopolinice, además de creerse un segundo Aquiles (su nombre significa "el expugnador de ciudades") se cree también nieto de Venus, un irresistible conquistador de mujeres: Palestrione le hace creer que la mujer de Periplettomene está locamente enamorada de su belleza y de su virtud, que por él se ha divorciado de su marido, que quiere desposarlo y llevarle de dote la casa. Una meretriz de Efeso, Acrotelenzia, asume la parte de mujer divorciada y enamorada. Pirgopolinice cae en la red; manda de vuelta a Atenas a Filocomasia con el amante que se ha disfrazado de marinero y libera a Palestrione que también parte con la pequeña meretriz ateniense. Pero cuando Pirgopolinice entra orgullosamente en la casa de Periplettomene es preso y atado por los esclavos de éste y sometido al humillante e indescriptible castigo de los adúlteros sorprendidos infraganti.

La comedia ha obtenido gran éxito en la adaptación de G. Simimberghi. Es necesario decir en seguida que el éxito se debe a la bufonería intrínseca de la intriga y al carácter tipificado de los protagonistas y a la virtud cómica de los artistas de la compañía "Eclèttica". De Plauto en esta adaptación no queda nada. Porque de Plauto, en la comedia latina, era el lenguaje, la expresión particular del diálogo, la riqueza del vocabulario popular: precisamente todo esto es lo que se ha desvanecido en la adaptación. El diálogo como expresión de lo particular, como variedad individual es pésimo en esta adaptación. La decoloración comienza en la traducción

del título: *gloriosus* (millantatore, spaccone), [fanfarrón, bravucón] es vertido como "vanaglorioso". ¿Se puede imaginar la truculencia hiperbólica de Pirgopolinice representada como una "vanagloria" de estudiantillo? ¿Se puede imaginar un tipo de comedia, que ha generado a Falstaff, el capitán Fracassa y el "Matasiete" (Pirgopolinice ha matado siete mil en un día) calificado como un "vanaglorioso"? La comedia está toda "reducida" de este modo.

(Noviembre 11 de 1919)

"Quella che t'assomiglia" [La que se te asemeja] *de Cavacchioli en el Alfieri.* En este "intento escénico" (la definición es del autor o ha sido autorizada por el autor) Cavacchioli se ha "propuesto" invertir el proceso de intuición y de expresión artística. El artista intuye, ve, vive su concepción, la unifica, la concreta en su trabajo interior y la expresa, le dá una forma lingüística, es decir, la conduce a su perfección (cuando es perfección) absoluta, a su universalidad. De lo general, de lo indistinto, el artista llega a lo universal, a lo distinto individualizado, al lirismo. Cavacchioli se ha "propuesto"... es decir, a comenzado por negar en sí al artista, al forjador de formas expresivas y ha trabajado con la voluntad del escritor enclavado en la mesa profesional. Ha fijado la "existencia" de una serie de estados de ánimo tradicionales en las bellas artes y en la psicología; es decir, ha partido no del tumulto interior de la fantasía que busca a través de su íntima dialéctica ordenarse, organizarse, expresarse, alcanzar su madurez lírica, sino de una abstracción, de un mundo meramente de papel, libresco, donde las palabras son cifras, donde los sentimientos, a diferencia de la vida individual de los hombres, no son previsibles en su desenvolvimiento, en su devenir motivos de acción y de pasión sino que son fríos trozos anatómicos de gabinete de psicología literaria; Cavacchioli ha "procurado" materializar tales sentimientos, adherirlos a hombres que: —se llaman Leonardo, tienen cuarenta años, son calvos, bigotudos y de gruesa panza cuando representan el estático sentido, fanfarrones, temerosos de la vida; —se llaman Gabriel, son largos, flacos, espectrales quejosos cuando representan el ideal siempre pisoteado; —se llaman Gabriela cuando son jóvenes mujeres, tienen sombreros verdes, son volubles, sensuales, anticuadas en los sentimientos y encuentran sólo en el sentimiento su humanidad y no se llaman con un nombre sino con la designación profesional "el mecánico" cuando son el inexorable practicismo maquinal de la existencia, tienen dos ruedas

en lugar de ojos y parecen todo un ensamblaje de palancas y de engranajes.

Cavacchioli no ha alcanzado ninguno de los fines que se había "propuesto" porque éstos podían haberse alcanzado, a lo sumo, con una conferencia de universidad popular enriquecida con muchas proyecciones. Ha alcanzado una construcción digna del "mecánico" que tiene dos ruedas en lugar de ojos y parece... etc., etc. La intriga de la acción, contra su voluntad, ha sido la tradicional intriga y como sucede en el noventa y nueve por ciento de las intrigas, ha dirigido la atención de los espectadores hacia un rosario de escenas "cada figura un hecho" antes que hacia el fuego de una visión dramática. La común intriga postbélica de la mujer que traiciona al marido en el frente después de haberlo impulsado, con su perfidia de esposa infiel ¡ay de mí! a partir voluntario, y se arrepiente y se convierte a la vida casta y pura cuando el marido regresa ciego, no ha sido de ningún modo "originalizada" por las luces diversas, por los escenarios fantásticos, por ser el "concubino" un aventurero ilusionista y por fantoches parlantes, por espectros, etc., etc. Cavacchioli ha sido un militante de la retaguardia marinettiana; en él el futurismo aparece en su forma literaria esencial, como un disfraz en la época de las máquinas y de la gran industria moderna, del romanticismo truculento y grandiosamente cretino de 1848.

El "intento" sin embargo ha interesado fuertemente al público. Se ha empeñado una lucha entre admiradores y "denigradores", silbidos, aplausos, gente de pié que se asoma y se estira fuera del antepecho y de las filas para aprobar o desaprobar. Resultado: supremacía de los aplausos, una docena de llamadas a Cavacchioli y a los intérpretes (Tina Di Lorenzo, Luigi Cimara, Ruggero Lupi, Armando Falconi, D. M. Migliari) que a menudo habían reconducido a humanidad viva e individual los "estados de ánimo" de la comedia, contraviniendo los "propósitos" de Cavacchioli.

(Noviembre 27 de 1919)

"La sonata a Kreutzer" de Fleischmann, en el Chiarella. Los obreros rusos no habían dado aún todo el poder a los Soviets. Rusia no se había convertido aún en la fantasía de los porteros, de los salchicheros y de los farmacéuticos, en el apocalíptico país de Gog y Magog, donde Satanás alista sus milicias para pasar a saco el mundo antes del juicio universal. Iasnaia Poliana no había sido aún violada por la grosería y la insensibilidad de los campesinos

bolcheviques. Pero hacía ya tiempo que los especuladores occidentales de la inteligencia habían ya pasado a saco y violado las obras de Tolstoi, sin que ningún periodista, depositario de la antorcha de Prometeo, ululase lastimeramente e invocase todas las fuerzas sanas del mundo contra los sacrílegos y los bárbaros. Así ha ocurrido que los italianos no pueden conocer en las ediciones italianas la obra que Tolstoi ha intitulado *La sonata a Kreutzer*. El editor italiano ha considerado que Tolstoi no conocía su arte y ha hecho agregar a la traducción francesa ya modificada sobre la traducción alemana del texto ruso, algunas decenas de páginas de impresiones y descripciones que engrosarán la escasez verbal de Tolstoi. A esta adulteración a través de la cual la masa de los admiradores italianos ha conocido *La sonata a Kreutzer,* se agrega la traducción de esta otra adulteración de Fleischmann: el "burguesismo" italiano no es tierno con el gran escritor ruso. Estos tres actos no tienen nada que lo distinga de una pésima adulteración. *La sonata a Kreutzer* es un violentísimo panfleto que resulta artísticamente más eficaz por la mezcla del diálogo con la demostración lógica hasta el absurdo; no es un drama de individuos particulares que puedan ser imaginados vivos individualmente. La reducción escénica no puede resultar sino una componenda si el drama, que es interior en la conciencia moral de Tolstoi, es perfilado como choque entre hombres y mujeres realmente vivos, moviéndose espectantes en un mundo corpóreo. Y así ha resultado con un agravante por la interpretación artificiosa y superficial de Tempesti. Una velada para registrar en el catálogo del perverso destino italiano de Tolstoi.

(Diciembre 20 de 1919)

"Il chiostro" [El claustro] *de Verharen, en el Chiarella.* Una nota de traducción impresa en el programa de la velada, advierte:

> "El drama está dominado por una concepción "claustral" de la vida que golpea y choca contra una opuesta concepción "humana" de la misma vida. Pero sobre el drama dominado por el choque de estas dos concepciones opuestas está, aparentemente, el drama que se opera en una conciencia, en la del protagonista principal del "fraile Baltasar".
>
> "Digo aparentemente porque quien se fija bien no puede escapársele que el drama de fray Baltasar es en su fondo generado por el choque en sí mismo de estas dos concepciones de la vida: la concepción "claustral" y la "humana". Asir lúcidamente todo el significado del darama".

La personalidad del protagonista tanto de esta como de cualquiera otra obra teatral, puede ser asida y reconstruída por la interpretación del actor que la personifica. Por la "interpretación" del actor Tempesti no parecería que el protagonista tenga una personalidad "dialéctica", viviente y desarrollándose por el golpe de dos concepciones de la vida. Aparece sólo la "manera" de recitar propia de Tempesti formada en la repetición en tirada continua de las obras teatrales de Sem Benelli. Algunas otras cosas aparecen sin embargo con claridad: la separación entre el actor y las palabras que el actor recita, la separación entre el significado de las palabras, entre la vida interior que las palabras expresan y los gestos, los movimientos, las contorsiones, las muecas del actor. Demuestra claramente que el protagonista se presenta ante el público recubierto con una máscara: la máscara de los protagonistas de la garganta canora y del alma leñosa de las obras de Sem Benelli. Y así es presentado al público un drama de Verharen...

(Diciembre 24 de 1919)

"La principessa" [La princesa] *de Géraldy, en el Carignano.* Susana, princesa, ama a Jorge Enrique, rey. Jorge Enrique, rey, ama a Susana, princesa. Ante el mundo, la corte y el estado civil Susana es la hermana de Jorge Enrique. Pero Jorge Enrique no es hermano de Susana más que en el estado civil; él es un intruso en el reino y en la dinastía, es el fruto de un adulterio de la primera mujer del padre de Susana y únicamente para evitar el escándalo clamoroso y para no manchar la memoria de una reina, se le ha transmitido el poder. Jorge Enrique podría por lo tanto amar a Susana y Susana amar a Jorge Enrique: en cambio Susana se casa con un príncipe de... Imbritch.

Todo este enredo está desarrollado en su exterioridad superficial. El conflicto está presentado con las fases salientes de arrebatos, despechos, groserías, revelaciones externas. El drama está encuadrado en el ceremonial y la razón de estado, está reducido a un episodio burgués o pequeño-burgués. Sí, es cierto, es doloroso que un amor legítimo, ante la inocencia de las flores y de los astros, deba sacrificarse a la razón de estado, pero este sacrificio puede costar una lagrimilla, puede determinar también una desgarradura bastante cruel para los hábitos de la vida cotidiana, sin embargo no hace aflorar de la íntima humanidad ningún grito de poesía, no produce ninguna laceración vital. Géraldy imagina los reyes moder-

nos muy distintos de los héroes clásicos; son indispensables en el enredo para justificar el enredo mismo, para justificar los motivos del drama, pero los motivos han exigido como actores del conflicto a personas reales, han quedado inertes en la fantasía, han permanecido en la fase de la invención; las personas reales no sienten el drama más de lo que lo sienten dos cónyuges almaceneros, enflaquecidos en el ejercicio de su profesión, vueltos tiernos y patéticos de temperamento ante el espectáculo permanente de las provisiones del almacén, que, para distraerse leen una traducción popular de Sófocles. Géraldy ha trabajado con cuidado y atención literaria solamente la forma escénica externa, de manera de presentar al público una cosita muy gentil y agradable, que ha tenido buen éxito de aplausos y también y muy especialmente por la representación cuidadosa y viva de Carini, de la Gentilli y de Sanmarco.

(Enero 3 de 1920)

"La ragione degli altri" [La razón de los otros] *de Pirandello, en el Carignano.* La casa está donde están los hijos. La convivencia familiar no puede estar fundada sobre el código, no puede estar fundada sobre las ideas convencionales del deber, no puede estar fundada sobre motivos sentimentales de piedad; un sólo lazo existe, elemental y por ello constante e incoercible, los hijos y sólo donde están los hijos existe la casa...

La lógica de este principio (llevado hasta el absurdo: los hijos aun cuando de otra mujer; la maternidad, aun cuando sea... tomada en préstamo) sustancia estos tres actos de Pirandello. Pirandello abandona los motivos literarios, los motivos... filosóficos de intriga y de conversación dramática y apoya el desenvolvimiento de la acción sobre un motivo primordial de humanidad, la más profunda e instintiva. El drama se revela atroz e impresionante en el tercer acto: están de frente dos mujeres que se disputan una niña, una para defender su maternidad, no para conservar un amante; la otra para tener en la casa la hija de su marido, aparecer ante su marido como madre y con esta ilusión de maternidad reconstruir o construir la familia, dar al amor una moral. Lucha atroz, cruel, porque la madre deberá renunciar a su hija para asegurarle un porvenir, el nombre del padre, una riqueza, una casa; drama representado sin alcahueterías oratorias, sin debilitamientos, sin escenas grandilocuentes y por eso dirigido directamente a golpear contra todos los hábitos sentimentales del público, que resiste con aspereza todos

los prejuicios pequeño burgueses. Pero Pirandello, ¿ha logrado acaso expresar el drama en toda su plenitud? En los dos primeros actos se tiene la impresión penosa del esfuerzo, del tormento sin salida, que se dilata en la dirección, en la prolija insistencia en los detalles inútiles; el motivo fundamental está vagamente señalado, no conduce y no indica el desarrollo de la acción. El tercer acto aparece como una revelación demasiado cruda, demasiado ofensiva al... buen gusto y a las buenas maneras.

El drama no se repite.

(Enero 13 de 1920)

"Io prima di te" [Yo antes que tú] *de Veneziani, en el Carignano.* Se contempla en estos tres actos el desenvolvimiento de una intriga muy dramática y llena de ocultos y profundísimos significados; en el tercer acto comparece por fin un personaje simbólico, *el ignoto* que actúa de reactivo en las conciencias y determina precipitaciones ricas de sabores nuevos y nunca gustados.

La intriga es ésta: el caballero Giovani Ranzi quiere ser siempre un personaje de drama y jamás de comedia, quiere ser siempre protagonista y jamás comparsa en el escenario de la vida, quiere estar siempre "antes de ti", de él, de vosotros, de todos. La esposa del caballero es amada por un alcornoque imbécil que financia las empresas del caballero y por otro tal que ha estado un año en China. Una noche (¡ay, noche de miseria y de horrores!) el alcornoque imbécil obtiene una cita (o casi); mientras espera es asesinado por uno de los "extraños ignotos" que simplemente quería robarlo. Mientras tanto el otro tal se introduce furtivamente en la pieza de la dama (escena reveladora de ocultos sentidos amorosos), es bloqueado por la policía que busca al asesino y por el marido que ha regresado de improviso de una partida de caza. El marido hace de protagonista con la policía haciendo arrestar al otro tal como asesino, y se hace el protagonista con la esposa diciéndose el asesino del pobre joven víctima de los ignotos. La esposa es apretada en la trampa; la trampa se afloja por la acción del "extraño ignoto" que se presenta, descubre el truco a la esposa y está por constituirse en legítimo asesino. Entonces el caballero se decide a ser una vez más protagonista, e irrumpe furiosamente para... decirle quién sabe qué cosas al juez de instrucción.

En los tres actos se contempla el espectáculo penoso de un mediocre bromista que se esfuerza en parecer inteligente y original.

(Enero 20 de 1920)

"Chimere" [Quimera] *de Chiarelli, en el Carignano.* El ingeniero Claudio Rialto es un hombre de negocios; se cree un fuerte y es un débil; cree lograr el dominio del mundo y es una marioneta en el puño del banquero Rogai. Marina Rialto, su esposa, es una mujer como hay pocas: tiene conciencia, tiene ideales y un concepto general de su vida de esposa amada y amante.

Al final del tercer acto Marina duerme en un sofá, cansada por las excesivas emociones. Su marido, respuesto después de una amenaza clamorosa de quiebra y de cárcel, duerme tranquilo a la cabecera de la esposa adormecida: el banquero Rogai duerme tam bién seguro que al día siguiente Marina será su amante.

La originalidad de la comedia consiste en esto: el ideal, que de costumbre se infringe y por lo tanto se llama ideal infringido, en el segundo acto se pega un tiro de revólver, no muere y por lo tanto no puede llamarse ideal "revolverado"; el infeliz ideal vive agonizando por haber agarrado la tuberculosis galopante y en el tercer acto muere por un golpe de aire. Y su muerte es justamente lo que provoca el tercer acto de los amodorrados. Chiarelli en resumidas cuentas exterioriza el Bien y el Mal en dos fantasmas, que se combaten ferozmente en lo íntimo de toda conciencia bien y mal nacida: un poeta es el bien, es el ideal, es la pureza, etc., etc. que quisiera la esposa toda para sí; un fallido vicioso, borrachín, cínico, charlatán, es la burla de la realidad que, como Satanás, tira de las piernas a la gente y la expide a la caldera de pez y de azufre.

El ingeniero Claudio Rialto, un débil que se cree fuerte, un hombre que se cree luchador y solamente es un energúmeno sin calidad para el heroísmo, se revela en su pequeñez a su mujer: quebrado, se desespera, se contorsiona como un gusanillo atacado por un escorpión. El banquero Rogai que lo ha arruinado para apoderarse de Marina ofrece a ésta salvarlo después de la recompensa. ¡Marina vacila y el ideal-poeta se pega un tiro mortal pero no inmediatamente!

El ideal vuelto tísico, se descompone y es natural que muera de un golpe de aire mientras Rogai besa a Marina: el Cinismo ebrio y deforme triunfa y ríe silenciosamente.

La comedia ha obtenido un éxito contradictorio: una parte del público temía haber sido tomado en broma, otra parte encontraba en los personajes simbólicos, significados profundos, dignos de pensamiento y de madura reflexión. Ha divertido mucho el espectáculo

del borracho en escena que habla claro, diciendo pan al pan y vino al vino: un borracho en escena divierte siempre.

(Febrero 7 de 1920)

"Pane altrui" [Pan ajeno] *de Turgueniev, en el Balbo.* Turgueniev ha revelado al occidente la vida de la nobleza provinciana rusa, ignorante y presuntuosa, creyente en Dios, fiel al zar, cruel con el siervo al que llama hermano. Toda la obra literaria de Iván Turgueniev está animada por la repugnancia hacia esta vida conocida por él en cada detalle, vivida por él dolorosamente. *Pane altrui* es sólo un boceto, una escena. Pero es toda la tragedia del pueblo ruso la que revela. Es la mezquindad repugnante del ambiente puesta en relieve con reclamos sentimentales, es la reacción de la nobleza de alma contra las costumbres vulgares de la nobleza rusa como era hasta hace pocos años, en un régimen de servidumbres de la gleba y de incontrolado feudalismo.

La interpretación de Ermete Zacconi es apasionada, óptima, eficaz.

(Marzo 14 de 1920)

"Sorelle d'amore" [Hermanas del amor] *de Bataille, en el Alfieri.* Amor, dulzura, virtud, generosidad, ternura, candor: son éstas las dotes que campean en los cuatro actos de *Sorelle d'amore* de Henri Bataille. ¿Pero qué pasión vivifica estas cualidades, qué vida interior activa y operante? Ninguna. Ellas permanecen inertes, no tiene ninguna justificación, nada más que monótona descripción literaria de las relaciones externas, de los acontecimientos que se suceden porque las palabras las refieren en su banalidad vacía, de un vacío iridiscente como en las pompas de jabón. Vemos moverse y hablar físicamente a una mujer, Federica; un ser tenue y evanescente que tiene marido y una hija y ama a Julián. Durante seis meses, durante un año, durante dos años, Julián espera que el amor se vuelva realidad, se entregue a la pasión; Federica ama a Julián seriamente (el autor lo afirma de manera perentoria) pero no quiere materializar el amor. Y durante cuatro actos es un perseguirse de la materia y del espíritu, de la carne y del alma; en el cuarto acto se entrevé un lecho, un materialísimo y vulgarísimo lecho, pero Federica se va y deja sobre el lecho una rosa y un hermoso discurso que deberá consolar a Julián, que deberá enderezarlo a pensamien-

tos altos y nobles. Todo esto es feo y antiespiritual, es falso artísticamente y falso moralmente, porque no es vivo, porque semejante virtud exangüe y enervada roza la torpeza. La comedia de Bataille es un mero ejercicio literario que puede ser tomada como documento histórico de la gran corrupción y de la irremediable decadencia de las costumbres. La exaltación fría de una postura sentimental como la de Federica sólo puede nacer después de un cansancio físico producido por la voluptuosidad profesional. La madre del Amor es más bella y más moral que las hermanas del Amor.

(Marzo 20 de 1920)

"Il Beffardo" [El burlón] *de Berrini, en el Regio.* Nino Berrini ha querido reconstruir con documentos literarios la figura y el drama interior de Cecco Angiolieri, poeta sienés del siglo XIII. Sería inútil plantearse el problema de si Berrini ha sido fiel a los "textos": la obra debe ser juzgada en su valor intrínseco. Aunque el Angiolieri de Berrini no tuviese ninguna relación con el Angiolieri del siglo XIII, lo cual importaría poco. ¿Berrini ha logrado crear una figura humana viviente en sus acciones y por sus acciones?, el drama del cual es protagonista ¿es un drama real, justificado psicológicamente y expresado artísticamente? Berrini se ha dejado llevar por la búsqueda literaria y ha sacrificado la interioridad a la exterioridad; por contraposición ha colocado a Angiolieri en un oscuro abismo de horrores, ha tratado de hacer converger sobre su figura haces de luz infernal. Angiolieri se convierte en un Ezzelino da Romano, el fruto de un acoplamiento monstruoso, destinado por su origen a cumplir horrendas gestas y a asistir a horrendas gestas su risa sarcástica hermoseada por las palabrejas que suenan a melindres se vuelve superficial y separada de su vida y su vida misma no existe más. Berrini es un trabajador concienzudo: su preocupación excesiva por los detalles provoca ruptura, fragilidad, hundimiento del mundo interior que se propone expresar; provoca desigualdades y contrastes que luego no alcanza a superar artísticamente. En *Il Beffardo,* Berrini ha sentido todavía más enérgicamente el freno de estas preocupaciones y ha vacilado entre el documento histórico al que habría deseado ser fiel y su concepción del drama de Cecco Angiolieri: no se ha atrevido a sacrificar el documento.

Los cuatro actos de Berrini han tenido buen éxito: una veintena de llamadas.

(Abril 4 de 1920)

"Come prima, meglio di prima" [Como antes, mejor que antes] *de Pirandello, en el Carignano.* Trece años antes: la señora Fulvia Gelli abandona el techo conyugal, el marido y una hijita. Trece años después: la señora Fulvia Gelli vuelve a entrar bajo el techo conyugal, con el marido pero sin ser reconocida (y debiendo no ser reconocida) por la hija. En los trece años ha sucedido esto: la señora Fulvia se ha convertido en una Flora cualquiera; su última aventura es un desgraciado juez de paz que abandona por ella, mujer, hijos y juzgado; su más reciente aventura es una tentativa de suicidio; el marido, cirujano que la salva es nuevamente preso de amor por ella y la vuelve a llevar a la casa. Pero en los trece años ha sucedido también esto: el profesor Gelli ha educado a la hija Lina en el culto de la madre muerta; para Lina la señora Fulvia Gelli está muerta, la señora Fulvia retorna como una intrusa, como una extraña que será odiada y despreciada por la hija.

La comedia consiste en este contraste, pero el contraste está señalado, no profundizado; los episodios en los cuales se revela son de carácter secundario. El autor no ha cuidado el trabajo del diálogo como corresponde a su carácter de escritor de teatro; el drama está solamente impostado y no desenvuelto en modo alguno, ni con una acción ajustada ni con un "tratamiento" dialogado.

(Abril 8 de 1920)

"Tutto per bene" [Todo sea para bien] *de Pirandello en el Chiarella.* En los tres actos de *Tutto per bene,* Luigi Pirandello desenvuelve este ovillo: un tal Martino Lori se ha casado con la hija de un ilustre científico que deja al morir un paquete de apuntes sobre sus investigaciones aun incompletas. Salvo Manfroni, discípulo del hombre de ciencia, pone las manos sobre los apuntes y sobre la hija de su maestro, mujer de Lori. Manfroni se convierte en una ilustración de la ciencia, es diputado, llega a ministro, llega a senador; Lori es arrastrado por él a la carrera política y alcanza hasta el puesto de consejero de Estado. Este tal Martino Lori no sospecha de nada; no sospecha que su mujer lo ha traicionado, no sospecha que su hija Palma sea en cambio hija de Manfroni, no sospecha de nada aun cuando Manfroni se sustituya a él en el cuidado de la pequeña huérfana de madre y la eduque, le constituya una dote y le encuentre un marido aristocrático; no sospecha de nada y aunque todos los íntimos de la casa y Palma sepan y el novio de Palma sepa. No sospecha de nada y durante

dieciséis años se construye una vida suya particular que a todos parece la comedia de un miserable, contento con los beneficios logrados mediante el consentimiento dado a la mujer para la trapisonda con el gran hombre público. No sospecha nada y un hermoso día, después de tanto tiempo, después de tantas ilusiones sobre la honestidad y sobre la bondad de los hombres, la verdad le es revelada. La comedia se enclava en esta revelación; debería ser la representación de este drama fulmíneo: el drama de un hombre que se ha construído toda la vida interior y exterior sobre la ig norancia de un hecho esencial de su vida misma y de golpe se encuentra perdido, porque su íntimo "yo" se ha desvanecido y el panorama circundante, visto siempre de un modo durante tantos y tantos años, ha cambiado radicalmente, es un panorama de ruinas y de miseria. Es preciso decir que Pirandello se limita a devanar el ovillo, a conducir la intriga; la obra es apresurada y la figura de Martino Lori no alcanza a dominar el desarrollo y a organizarlo para justificarlo; está lívido, no reacciona más que con suspiros y gemidos; no se convierte en un carácter, permanece una víctima sin energía, ni sentimental ni dialéctica (como sucede con las creaciones de Pirandello) que se ablanda y desaparece entrando de nuevo en la oscuridad de la nulidad dramática.

(Julio 7 de 1920).

"Los intereses creados" de Benavente en el Balbo. Los hombres son fantoches que se mueven por el mundo y operan guiados por los hilos de los intereses. Sobre este común tema de la filosofía popular, Benavente ha tejido su comedia; le ha dado un color de novedad, introduciendo en la escena las máscaras del teatro italiano, Polichinela, Arlequín, Balanzone, Colombina; los hombres fantoches aparecen, representados por tipos de fantoches, hombres creados por el teatro del arte. La intriga es también común: de cómo un bribón aventurero logra combinar un matrimonio determinando una serie de intereses constituídos en torno a la fortuna de su amigo-patrón. Pero el matrimonio es de amor: existen por lo tanto otros hilos, otros intereses que hacen mover a los hombres y les dan su dignidad. Tres actos leves, graciosos, sin pretensiones que fueron recibidos con agrado por el no muy numeroso público.

(Julio 27 de 1920).

"Colline, filósofo" de Veneziani en el Carignano. Carlo Veneziani ha puesto nuevamente en escena los personajes de la *Bohéme.* La alegría de Mürger se ha venezianizado en sainetería, la vena de melancolía y de sentimiento se ha vuelto río cenagoso de descaro y de sentimentalismo. Colline, el filósofo, se ha convertido en predicador de energía, un propagandista de las inmortales consignas: "progreso en el trabajo y en el orden", "querer es poder", "las mentiras tienen las piernas cortas", "las mujeres son la causa de todos los males", "el ocio es el padre de todos los vicios". Es ésta en el fondo la originalidad de la comedia, la que puede considerarse como símbolo del período que atraviesa nuestro país. En la ruina de todas las fuerzas morales que sostienen toda sociedad bien organizada, en la decadencia de toda norma de conducta que sirva al individuo y a la colectividad, en Italia, que ha dado nacimiento a Stenterello, son los farsantes quienes hablan de las cosas serias y predican la sabiduría; así ocurre que las cosas serias y la sabiduría predicada por tales bocas ya no se distingan más de las farsas y la vida italiana se vuelva siempre, más divertida.

Para la crónica: en la comedia de Veneziani, Colline decepcionado del amor, desposa con quien le alquila la buhardilla, resuelve radicalmente el problema del alojamiento, se vuelve padre de tres pequeñuelos, pero no pierde la costumbre de dormir sobre los bancos públicos. Los tres primeros actos fueron aplaudidos, el tercero fue acogido con aplausos mezclados con abundantes chitos y algunos silbidos. Luigi Carini (Colline) recitó con muy buen gusto y colaboró mucho para el buen éxito de la obra.

(Octubre 13 de 1920).

"Anfissa" de Andreiev en el Carignano. Para el burgués que ha cenado bien y tiene tres horas que perder entre la cena y el lecho, un drama es algo mitad digestivo y mitad afrodisíaco. Para el crítico, drama es una contraposición de "caracteres", es decir de marionetas que juegan a la vida. *Anfissa* de Andreiev no es ni una cosa ni la otra. El burgués que quiere digerir la recibe como un puñetazo en el estómago, el crítico busca en vano las marionetas. La dramaticidad de *Anfissa* está en la exaltación llevada hasta el absurdo, hasta la laceración, hasta el delito, de un contraste de pasiones originariamente sencillo.

En el centro hay un hombre Teodoro Kostamarov, un abogado orgulloso, vano, sensual, gran ingenio para la ciudad de provincia.

Tiene pose de superhombre, pero de superhombre provinciano; insulta a los adversarios en una arenga, abofetea en la calle a quien no lo saluda, es un conquistador de mujeres, un hombre que desprecia la moral común, pero que no tiene mayor originalidad como libertino. En resumen: una figura que quiere dominar pero conservando sus pies sobre la tierra. Una crisis que surge más de los contrastes exteriores que de un íntimo disentimiento, lo trastorna, le hace perder su propio dominio, lo hace juntamente vacilante y brutal, violento y temeroso.

En torno, tres figuras de mujer o mejor en todas una figura sola: el ser que vive del amor y del dominio del hombre y vive hasta el sacrificio, hasta la pérdida de sí misma, hasta el odio, hasta el delito.

La mujer de Kostamarov traicionada, abandonada, llama a su lado a su hermana Anfissa, viuda, que llega con no se sabe que fama de autoridad, y espera que la hermana amonestando, exhortando, inspirando tal vez un nuevo sentimiento, le traiga de vuelta el afecto y la fidelidad de su marido. Pero éste ama a Anfissa desde el día mismo en que desposó a la hermana y Anfissa ama también a su cuñado. El sentimiento doblemente culpable de los cuñados se exaspera en la extraña situación en que llegan a encontrarse. ¿Alcanzará a purificarse, a triunfar como sentimiento primordial que no tiene necesidad de justificación, que no sufre atenuaciones, que vale por sí y es todo? El drama se debate durante cuatro actos, durante algunos meses de vida y se cierra con un delito. Digo que se debate y no lo digo para expresar un juicio de condenación. La escena es, por el contrario, perfecta. Si hay algo que reprochar es más bien la tensión que no cede un instante desde el primero hasta el último compás, dando la impresión de una lógica perfecta y de un desarrollo plenamente conforme con las leyes de la vida. Pero el debatirse angustioso en el que la dramaticidad, en el que los límites de la existencia común son superados, en los que se alcanza la tragedia y la poesía, es el de algunas conciencias presas en la espiral de un destino que por ser hecho por sus propias pasiones no parece algo menos trágicamente imponente. Todo es explicable, desde la primera repulsa de Anfissa hasta su caída, hasta las promesas del amante y su pequeño deseo de venganza, y el exasperarse en la mujer del sentimiento de los celos. Es un proceso completamente humano de desarrollo el que lleva al cansancio del uno y al odio del otro, a las ofensas que el hombre hace al amor y la mujer al orgullo, a la violenta escena en la que Anfissa, frente a la familia reunida, echa en cara a Teodoro haber traicionado a la mujer, haber hecho

de la cuñada una amante y buscar ahora una nueva amante en la tercera hermana, joven, ingenua, ignorante.

Es todo humano y todo se desanuda con agilidad y rapidez, pero uno siente que un remolino de pasión se ha abierto en el que estos hombres son arrastrados como pajuelas, que se ha producido una laceración que no puede cerrarse porque fuerzas y sentimientos humanos se dedican a hacerla más grande y profunda.

El delito con el que termina el drama cuando Anfissa mata con veneno al hombre que odia y que ama, gravita en realidad sobre la acción desde las primeras escenas. Se diría un destino si no fuese una cosa que nace de modo tan claro del corazón de estos hombres...

En este sentido Andreiev ha escrito un drama burgués, no solo introduciendo en un ambiente común un hecho trágico o algún elemento de tragedia, sino buscando obtener de un exacerbado contraste de pasiones, una transfiguración del ambiente, y si hay una observación que hacerle es la de haber insistido demasiado en esto, introduciendo por ejemplo elementos secundarios que sirven para mantener un sentido de difusa dramaticidad y de incertidumbre pero están ligados poco estrechamente con la acción escénica principal, quedan implícitos y no se explican por ella. Tal la figura de la abuela que ha envenenado al primer marido, que se hace la sorda y es la pesadilla del protagonista.

También sobre esto la observación sería válida si la obra dramática no fuese obra de arte, es decir de poesía, no sujeta a lógica alguna que no sea la de la fantasía del poeta que tiene en sí sus propias leyes y solamente a éllas debe obedecer. Reconozcamos que la vida misma no es lógica y que está llena de elementos que no pesan con la balanza del razonador; y reconozcamos sobre todo que Andreiev ha dado vida a un cuadro trágico en el que la figura de la abuela en su misma incierta posición es un elemento esencial. Si ese ser hablase y se supiese claramente qué es, desaparecería no sólo un elemento escénico de incomparable sugestión, sino que se destruiría un elemento intuitivo que es inseparable del resto de la obra de arte. Lo mismo se diga de muchos otros detalles y de su relieve y perfección.

Todo ello fue dado por la compañía de una manera escénicamente perfecta. Si hay en el drama, sin embargo, una sombra de pesadez, este defecto se acentuó por el tipo de recitado, especialmente el de la señora Melato, tipo de recitación que se resiente demasiado de la escena cinematográfica y mantiene sí suspenso al público pero termina por cansarlo. Así ocurrió que algunos pasajes

parecieron pesados por una excesiva tensión y por ello después de tres actos llevados hasta su término con éxito y con buen número de llamadas, se oyeron al final algunos chistidos.

Confesemos sin embargo que el público burgués del teatro no es de los más adecuados para seguir y sentir la obra de arte. La entera verdad de ésta debe desgraciadamente haberle hecho la impresión de un puñetazo en el estómago.

Auguramos por lo tanto a este drama un público mejor, más tosco, más inmediatamente sincero, más próximo a sufrir y a gozar la impetuosa angustia de la tragedia. Le auguramos un público de proletarios.

(Noviembre 14 de 1920).

INDICE

(Las cifras en caracteres romanos se refieren al orden original de los artículos en los cuadernos manuscritos de Gramsci).

III. LITERATURA POPULAR

IV. LOS NIETOS DEL PADRE BRESCIANI

VI. OBSERVACIONES SOBRE EL FOLKLORE

SEGUNDA PARTE

Esta obra se terminó de imprimir en febrero de 1998 en Imprenta de Juan Pablos, S.A., Mexicali 39, Col. Hipódromo Condesa, México 06100, D.F.

1,000 ejemplares

